

Shelleys Lyrik

in

deutschen Uebertragungen

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

ALBERT HESS

von Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. H. Straumann

1949

Juris-Verlag, Zürich

Shelleys Lyrik
in
deutschen Uebertragungen

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

ALBERT HESS

von Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. H. Straumann

1949

Juris-Verlag, Zürich



INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	5
Erster Teil: Prinzipielles	7
1. Die Anforderungen an eine Uebersetzung	7
2. Das Uebersetzen von Lyrik	13
3. Shelleys Uebersetzer im Deutschen	18
Zweiter Teil: Probleme der lyrischen Uebersetzung	22
1. Die Zeile	22
2. Der Reim	29
3. Die Strophe	47
4. Das Metrum	64
a) Die überzählige Silbe	65
b) Die Silbenunterschlagung	67
c) Die Umkehrung eines Versfusses	68
d) Die Substitution eines Spondeus	70
e) Die Substitution eines Daktylus	76
f) Die Substitution ganzer Zeilen	77
5. Der Rhythmus	78
6. Die Wortwahl	80
Dritter Teil: Analysen und Vergleiche	83
1. Jambische Pentameter	83
a) «Ozymandias» (27)	83
b) «Hymn to Intellectual Beauty» (25)	85
c) «Ode to the West Wind» (1)	88
2. Jambische Tetrameter	92
a) «Stanzas, written in Dejection...» (22)	92
b) «To Night» (13)	94
3. Jambische Trimeter	97
a) «The Indian Serenade» (15)	97
b) «A Lament» (10)	100
c) «Song» (3)	103
4. Jambisch-anapästische Tetrameter: «The Cloud» (26)	106
5. Jambisch-anapästische Dimeter: «Lines» (19)	110
6. Anapästische Tetrameter: «Liberty» (8)	114
7. Anapästische Trimeter: «To***» (17)	116
8. Anapästische Dimeter: «The Fugitives» (9)	117

9. Trochäische Tetrameter:..	118
a) Ode to Heaven» (23)	118
b) «To***» (5)	120
10. Trochäische Trimeter: «To a Skylark» (7)	122
Vierter Teil: Ergebnisse	126
1. Seybt	130
2. Strodtmann	132
3. Wolfenstein	135
4. Borchardt	136
5. Hennecke	137
6. Feist	137
7. Geilinger.	139
Schlussbetrachtung	141
Anhang I: Tabellen	142
1. Quellennachweis	143
2. Charakteristika der Originale	144
3. Zahl der Hebungen	145
4. Reimschemata	146
5. Reimarten	147
Anhang II: Literatur	148

Einleitung

Die vorliegende Arbeit setzt sich ein doppeltes Ziel. Einmal will sie ein Beitrag zum Problem der Uebersetzung englischer Lyrik ins Deutsche leisten, zweitens die bisherigen Uebertragungen von Shelleys Gedichten kritisch beleuchten und würdigen.

Shelleys Prosaschriften werden dabei nicht berücksichtigt, da sie zum grössten Teil noch nicht übersetzt¹ und zudem bedeutend leichter zu übertragen sind als die lyrischen Werke. Unter diesen bilden die längeren Gedichte (Dramen und Verserzählungen) eine Gruppe für sich, die hier ebenfalls übergangen werden kann, da sie keinerlei Merkmale aufweist, die nicht bereits bei der Behandlung der kürzeren lyrischen Gedichte erörtert werden.

Um alle Eigenheiten und Schwierigkeiten von Shelleys Lyrik zu erfassen und dabei trotzdem alle Uebersetzer im richtigen Verhältnis ihrer Arbeitsleistung und Arbeitsmenge einzubeziehen, wurden rund dreissig Gedichte so ausgewählt und zusammengestellt, dass alle wesentlichen Probleme vergleichsweise betrachtet und bewertet werden können. Die Tabellen im Anhang I sollen die Auffindung der Gedichte erleichtern sowie ihre Besonderheiten (Datum, Metrum, Reimschema, Reimart, Anzahl der Hebungen) übersichtlich vor Augen führen.

Ein erster Teil der Arbeit befasst sich mit dem Problem der Uebersetzung im allgemeinen und dem Problem der Uebersetzung englischer Lyrik ins Deutsche im besonderen. Da die Uebertragung von Gedichten im Gegensatz zur Uebersetzung von Prosatexten erheblich grössere Schwierigkeiten mit sich bringt, werden diese in einem zweiten Teil gesondert behandelt. An Hand der bereits übersetzten Gedichte werden vor allem die

¹ Fritz Ernst, Aus der «Verteidigung der Poesie». Corona. Fünftes Jahr, fünftes Heft, S. 525 ff. P. B. Shelley, Ueber die Liebe, das Leben und die Kunst. Uebertragung von Albert Hess. Zürich 1946.

Probleme von Rhythmus, Metrum, Reim und Strophe analysiert. Der dritte Teil bringt ausführliche Untersuchungen und Vergleiche von Uebersetzungen verschiedener Gedichte Shelleys, wobei sämtliche Uebersetzer und alle metrischen Variationen zur Sprache kommen. Im vierten und letzten Teil endlich werden die Ergebnisse aller früheren Untersuchungen zusammengestellt.

Da die Lyrik Shelleys in der englischen Literatur eine umstrittene Stellung einnimmt — eine Lyrik, der entweder mit vorbehaltloser Zustimmung oder ebenso unumschränkter Ablehnung begegnet wird² —, ist es bei der Gesamtkritik der Uebersetzer und ihrer Arbeiten gegeben, auch die neueren Shelley-Forschungen hinzuzuziehen. Schon allein die neue Beleuchtung Shelleys durch die Literaturkritik fordert eine neue Verdeutschung seiner Lyrik heraus.

² *T.S. Eliot*, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Faber & Faber. London 1937. p. 87—102.

ERSTER TEIL

Prinzipielles

1. Die Anforderungen an eine Uebersetzung

Es ist hier nicht der Ort, sich mit der Frage zu beschäftigen, ob man überhaupt übersetzen soll. Wir gehen von der Voraussetzung aus, dass die Tätigkeit des Uebersetzens eine Notwendigkeit ist, die nicht bestritten oder geleugnet werden kann, und fragen deshalb nur nach dem Wie, nicht nach dem Warum des Uebersetzens.

Otto Weissel führt in seinem Vortrag über «Dolmetsch und Uebersetzer»³ einige Urteile bekannter Persönlichkeiten an, die sich zum Problem des Uebersetzens geäußert haben. Bei den negativen Urteilen finden vor allem die Ansichten Wilhelm von Humboldts, Schopenhauers und Morgensterns Beachtung. So sagt Humboldt⁴: «Alles Uebersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Uebersetzer muss immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an das Original oder auf Kosten des Originals zu sehr an die Eigentümlichkeiten seiner Nation halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloss schwer, sondern geradezu unmöglich⁵.» Und Schopenhauer: «Fast nie kann man eine charakteristische, prägnante, bedeutende Periode aus einer Sprache in eine andere so übertragen, dass sie genau und vollkommen dieselbe Wirkung täte. Sogar in blosser Prosa wird die allerbeste Uebersetzung sich zum Original höchstens so verhalten, wie zu einem gegebenen Musikstück, dessen Transposition in eine andere Tonart... Eine Bibliothek von

³ Otto Weissel, Dolmetsch und Uebersetzer. Vortrag, gehalten in der Dolmetscherschule der Universität Genf am 3. März 1944. Genf 1945.

⁴ Zitiert nach Otto Weissel.

⁵ a. a. O.: S. 9.

Uebersetzungen gleicht einer Gemäldegalerie von Kopien... Gedichte kann man nicht übersetzen, sondern bloss umdichten, was allezeit misslich ist⁶.» Und Morgenstern beschränkt sich auf den lapidaren Satz: «Es gibt nur schlechte Uebersetzungen und weniger schlechte⁷.»

Um beim Bild Schopenhauers zu bleiben: Es gibt Gemäldekopien, die selbst dem besten Kenner Schwierigkeiten bereiten, wenn er sie vom Original unterscheiden soll. Ist aber eine Uebersetzung so gut geglückt, dass sie auch den Fachmann wie ein Original anmutet, so ist doch wohl das Ziel der Uebersetzung erreicht und ihre Aufgabe gelöst. Nicht jedem sind Originale erreichbar, die meisten sind auf Reproduktionen angewiesen, und dies nicht nur in der Malerei, sondern ebenso sehr, wenn nicht in noch höherem Masse, in der Literatur. Die Erschliessung fremder Kulturen durch die Literatur macht Uebersetzungen unentbehrlich. Man denke an die ganze deutsche Shakespeare-Literatur, die sich auf die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung stützt. Welche Wirkungen Uebersetzungen auf eine Literatur haben können, beweisen Luthers Bibel, Bauernfelds Dickens, Baudelaires Poe- und Rilkes Valéry-Uebersetzungen. Auch Uebertragungen, wie Emil Staigers Sophokles oder Melvilles «Moby Dick» von Fritz Güttinger haben Aufsehen und grosse Wirkung mit sich gebracht. Dass gute Uebersetzungen einen Sinn haben und möglich sind, beweist schon diese Namenliste, die überdies deutlich darauf hinweist, dass es keineswegs die Schlechtesten sind, die sich mit Uebersetzungsversuchen abgegeben haben.

Ueber die Anforderungen an eine gute Uebersetzung sind sich die meisten Autoren mehr oder weniger einig, über das Wie aber, über die Technik, über den Weg zu einer guten Uebersetzung liegt so gut wie gar kein Material vor. Schon Tytler⁸ stellt in seinen «Principles of Translation» an eine gute Uebersetzung drei Forderungen, die er wie folgt formuliert:

«It will follow,

I. That the Translation should give a complete transcript of the ideas of the original work.

⁶ a. a. O.: S. 9—10.

⁷ a. a. O.: S. 9.

⁸ M. F. Tytler, The Principles of Translation, London 1797. p. 13.

II. That the style and manner of writing should be of the same character with that of the original.

III. That the Translation should have all the ease of original composition.»

Im letzten Kapitel seiner Ausführungen fügt er dann noch hinzu: «The genius of the Translator should be akin to that of the original author⁹.»

Bis in die neueste Zeit hinein sind diese Forderungen von allen späteren Autoren, die sich mit diesem Problem befassten, weitgehend übernommen worden und erfuhren nurmehr geringfügige Aenderungen. Tycho Mommsen verzichtet in seiner «Kunst des Uebersetzens fremdsprachlicher Dichtungen in's Deutsche¹⁰» auf eine Aufstellung von Regeln und erläutert die Probleme einzig an Hand konkreter Beispiele ohne zu endgültigen Formulierungen von Grundsätzen vorzustossen. Er verlangt eine «stilhafte Uebersetzung», die er von den beiden anderen Uebersetzungsarten, der «stillosen Uebersetzung» und der «Originaldichtung in fremdem Stil», unterscheidet.

Hilaire Belloc stellt in seiner Taylorian Lecture an der Universität Oxford im Jahre 1931 ähnliche Punkte auf wie Tytler. In erster Linie verlangt er vom Uebersetzer die gründliche und vollkommene Beherrschung der Muttersprache und erst in zweiter Linie fordert er die Fähigkeit einer unmittelbaren Reaktion auf die Fremdsprache¹¹. Mary Hottinger¹² aber macht in ihrem ausgezeichneten Aufsatz über die «Kunst des Uebersetzens» darauf aufmerksam, dass Belloc da versagt, wo er auf die Technik des Uebersetzens zu sprechen kommt und indirekt beweist, «dass wir noch keine besitzen, die auf allgemeine Prinzipien zurückführbar wäre¹³.» Ebenso ergeht es dem bereits erwähnten Otto Weissel, wenn er seine Forderungen an eine gute Uebersetzung folgendermassen formuliert:

«1. sie muss so getreulich wie möglich, d. h. möglichst richtig und vollständig sein,

⁹ a. a. O.: p. 361.

¹⁰ Tycho Mommsen, Die Kunst des Uebersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. Frankfurt 1886. S. 10 ff.

¹¹ Hilaire Belloc, On Translation. Oxford 1931.

¹² Mary Hottinger, Die Kunst des Uebersetzens. Neue Schweizer Rundschau. Dezember 1944. Heft 8, S. 472 f.

¹³ a. a. O.: S. 11—12.

2. sie muss allen stilistischen Vorzügen der Vorlage durch ebensoviele gleichwertige stilistische Vorzüge gerecht werden,
3. sie muss sich lesen wie ein Original ¹³.»

Diese Regeln besagen nicht viel Neues. Sobald sich der Verfasser der Frage des Wie zuwendet, sieht auch er sich zu vagen, nichtssagenden Umschreibungen gezwungen, die sich vorwiegend damit befassen, was der Uebersetzer *nicht* tun, also was er vermeiden soll. Wie diese Aufgabe zu lösen ist, vermag also auch Weissel nicht anzugeben. Er umschreibt: «Sinngemässe Wiedergabe der Gedanken, richtiges Zurgeltungbringen der Absichten des Originals, und dies voll und ganz in der Eigenart der Sprache, in die übersetzt wird — das ist die Aufgabe, um die es sich handelt ¹⁴. Er geht sogar so weit, zu behaupten, *alles* könne und solle übersetzt werden, sofern zwei Bedingungen erfüllt seien: «Das Objekt muss wert sein, übersetzt zu werden, und die Uebersetzung muss in die richtige Hand gelegt werden ¹⁵.

Diese Bemerkung weist auf einen Punkt hin, den E. S. Bates in seinem Buche «Intertraffic, Studies in Translation» berührt: «The broad distinction is this: the Academic is more concerned with literature than with life; the modern translator first with life and incidentally with literature. In so doing he comes to be better acquainted with both than is the Academic with either. And the reason? Literature which gets value out of being literature is written out of experience of life, and the man who aims at reproducing literature in another language needs to have benefited by experience of life and not simply by experience of Universities . . . The main thing, at present, when dealing with foreign literatures and languages, is to leave behind a greater care for them than existed before, an incresed perception of the qualities that are in them, of the affinities we share with the minds and environments that created them, and of the special characteristics that they possess and others lak . . . In general — Trans-

¹⁴ a. a. O.: S. 19.

¹⁵ a a. O.: S. 8.

lation is in its infancy. Most of it is subject to taste and temperament rather than to knowledge. Nobody is entitled to be authoritative or final about it. It is, moreover, governed by the dim half-lights in which people misperceive the functions and limitations of language: a chaos of misapprehensions and cross-purposes ¹⁶.»

Ist also die Persönlichkeit des Uebersetzers der gestellten Aufgabe gewachsen, so muss diese «seelische Entsprechung» und die damit verknüpfte Charakterkonstellation vorhanden sein. Was für Eigenschaften? In jedem Falle wieder andere. Auch Mary Hottinger kommt zum Schluss, dass es für die Beurteilung und Bewertung von Uebersetzungen noch keinen objektiven Maßstab, noch keine hinreichenden Kriterien gibt. Am allerwichtigsten aber ist es», fährt sie an anderer Stelle fort ¹⁷, «dass hier klar erkannt wird, wie die Uebersetzung überhaupt noch in Kinderschuhen steckt und wie die ganze Sprachwissenschaft, insbesondere die Semantik, viel tiefer erforscht werden müsste, bevor ein *objektiver* Maßstab für die Uebersetzung erhofft werden kann. Bei Arthur Waley, der bei seinen Uebersetzungen aus den ostasiatischen Sprachen die härteste Disziplin im Uebersetzen durchgemacht hat und sie für einen Zweig der Semantik hält, ahnt man, dass auf dieser Linie Möglichkeiten sich eröffnen könnten, durch welche der Uebersetzer eine solidere Basis für seine Arbeit gewänne, als sie die jetzige, lediglich auf Sensibilität, allgemeiner Kultur und Erfahrung beruhenden Richtlinien darstellen.»

Da aber diese objektiven Kriterien noch nicht vorhanden sind und auch keine Aussicht besteht, dass sie in nächster Zeit bereits auftauchen, müssen wir uns auf das bisher Erkannte beschränken.

Fassen wir nochmals kurz zusammen. Wir wissen weitgehend, was wir von einer guten Uebersetzung erwarten. Wir wissen ferner, dass es möglich ist, gut zu übersetzen und dass eine gute Uebersetzung einen Uebersetzer verlangt, dem die

¹⁶ E. S. Bates: Intertraffic, Studies in Translation, London 1943, p. 14—16.

¹⁷ a. a. O.: S. 475.

«seelische Entsprechung» eignet. Andererseits aber wissen wir über das Wie des Uebersetzens so gut wie nichts: es mangelt an objektiven Kriterien zur Beurteilung einer Uebersetzung und an objektiven Richtlinien.

So bleibt uns noch ein einziger Weg: der Vergleich. Sind mehrere Uebersetzungen eines Werkes vorhanden und ist sich die Literaturgeschichte über den Verfasser einig, so ergeben sich aus den Vergleichsmöglichkeiten einige Kriterien, nach denen wir wohl werten dürfen. Als Beispiel diene der Vergleich zwischen den beiden Uebersetzungen von Melvilles «Moby Dick» ins Deutsche: die frühere von M. Möckli-von Seggern¹⁸ und die neueste von Fritz Güttinger¹⁹. Der Unterschied springt sogleich in die Augen. Die erste Uebersetzung wimmelt von offenkundigen Fehlern, die deutlich einer mangelhaften Beherrschung des Englischen entspringen. Falsche Terminologie und schlechtes Deutsch begegnen dem Leser fast auf jeder Seite. Selbstverständlich fordert ein Buch, das nautische Fachausdrücke enthält, vom Uebersetzer eingehende Kenntnisse dieses Fachgebietes. Nun ist es durchaus möglich, sich diese Terminologie zu erarbeiten; der Weg ist aber ein beschwerlicher. Die Ueberprüfung der Richtigkeit einer Uebersetzung ist hier deshalb — wenigstens teilweise — objektiv möglich. Auch die Beurteilung des deutschen Stils kann weitgehend durch objektive Kriterien durchgeführt werden. Angenommen, wir fügten in die erste Uebersetzung die richtige Terminologie ein, korrigierten das mangelhafte Deutsch und verglichen dann die beiden Uebersetzungen aufs neue miteinander, so ergäbe sich immer noch ein gewaltiger Unterschied. Woran liegt das?

Wohl liegt dieser Tatsache jener Punkt zugrunde, den Mary Hottinger «seelische Entsprechung» nennt, mit andern Worten: die Uebersetzung Güttingers entspricht in Stil und Wortwahl, in Satzbau und «Grundgefühl» dem Originaltext, während die Uebersetzung Möcklis mit — um dieses etwas gewagte Wort zu versuchen — der Atmosphäre des Originals denkbar wenig ge-

¹⁸ Hermann Melville, Moby Dick. Deutsch von M. Möckli-von Seggern. Zürich 1942.

¹⁹ Hermann Melville, Moby Dick. Deutsch von Fritz Güttinger. Zürich 1944.

mein hat. Um aber diesen Punkt zu beurteilen, ist vor allem grosses Verständnis fürs Original erforderlich. Objektive Kriterien fehlen hier wieder fast ganz: wir sind fast ausschliesslich auf unser Gefühl angewiesen. An Hand der beiden erwähnten Uebersetzungen liessen sich durch einen Vergleich objektive Kriterien für das Uebersetzen von Prosa aufstellen, wie wir sie später für die Uebersetzung von Lyrik aufzustellen versuchen.

Wie eine gute Uebersetzung zu erzielen sei, ist also eine Frage, die wir als ungelöst und unbeantwortet bezeichnen müssen. Die einzigen Möglichkeiten, uns in der vorliegenden Arbeit Rechenschaft über Wert und Unwert einer Uebersetzung abzugeben, liegen im Vergleich und auch dort nur bei jenen Punkten, wo sich einige wenige objektive Kriterien aufstellen lassen. Ueberdies kommt bei der Beurteilung von Gedichtsübersetzungen noch manch anderes Moment hinzu, das diese Aufgabe wesentlich erschwert, wenn nicht ganz verunmöglicht.

2. Das Uebersetzen von Lyrik

Auf dem Gebiet der Lyrik besitzen wir weit weniger gültige und anerkannte Uebersetzungen wie etwa in der Dramatik oder im Roman. Deshalb sind auch hier die Stimmen viel zahlreicher, die es schlechthin verneinen, dass Lyrik überhaupt übersetzbar sei. Dass dies doch möglich ist, beweisen aber Uebersetzungen, wie diejenigen von Anton Wildgans²³, Stefan George²⁰, Rilke²¹ und Borchardt²², um nur einige der bekanntesten Uebersetzungen ins Deutsche zu erwähnen. Schon die zahlreichen verschiedenen Bezeichnungen für eine Uebersetzung (übersetzen, übertragen, verdeutschen, umdichten, nachdichten) lassen deutlich erkennen, dass verschiedene Wege eingeschlagen worden sind. Wörtliche Uebersetzungen sind in der Lyrik schon von vorneherein beinahe unmöglich, da sie anderen Rhythmus, längere Zeilen, höhere Silbenzahl, Verzicht auf den Reim, Aenderungen des Reimschemas und des Metrums mit sich bringen können

²⁰ *Stefan George*, Sämtliche Werke. Bd. 12—16. Berlin 1927 f.

²¹ *R. M. Rilke*, Gesammelte Werke. Bd. 6. Leipzig 1927.

²² *Rudolf Borchardt*, Swineburne. Berlin 1920.

²³ *Anton Wildgans*, Italienische Sonette. ?

und fast unweigerlich bedingen, was vom ursprünglichen Originaltext meist nichts mehr übriglässt. Andererseits erfordert die freie Uebersetzung Auslassung von Wörtern (meist der Epitheta ornantia), Zeilenvertauschung, Aenderung der dichterischen Bilder und oft auch inhaltlich schwerwiegende Veränderungen. Die Nachdichtung oder Umdichtung geht oft so weit, dass vom Originaltext nichts oder nur wenig mehr stehen bleibt: sie ist ein Zwitterding zwischen ursprünglicher Lyrik und übersetztem Gedicht, dem aber beide anderen Lösungen bei weitem vorzuziehen sind.

Wo liegen nun die Grenzen der Uebersetzung? Was dürfen wir von einer lyrischen Uebersetzung erwarten? Welche Art der Verdeutschung, die wörtliche, die freie, die Umdichtung, ist die gegebene? Bevor wir eine Antwort auf diese Fragen erhoffen können, müssen wir uns zuerst darüber Rechenschaft ablegen, was ein Gedicht überhaupt ist. In den folgenden Ausführungen halten wir uns an das wenig bekannte, aber hervorragende Buch Max Kommerells: «Gedanken über Gedichte ²⁴.»

Was ist ein Gedicht? Kommerell antwortet: «dies sind die Gebärden einer erschütterten Seele in Worten ²⁵.» Er geht von einer doppelten Funktion der Sprache aus, einmal vom begrifflichen Bezeichnen (das in der Prosa deutlich vorherrscht) und zweitens von der Eignung der Wörter, «Gebärde zu sein und die Betroffenheit der Seele ²⁶» auszudrücken, eine Funktion, die vielleicht auf den Ursprung der Sprache überhaupt hinweise. Jedenfalls ist für das lyrische Moment diese Betroffenheit das Wesentliche und Kennzeichnende, das bewirkt, dass das lyrische Gedicht einem «ersten Sprechen» vergleichbar ist. Kommerell begründet seine Ausführungen wie folgt: «Wenn also das Verfahren des lyrischen Dichters durch irgend etwas an jene uns nicht mehr zugängliche erste Zeichenfindung erinnert, so nicht dadurch, dass er neue Zeichen findet, sondern dass er in seinem Sprechen jene latent gewordene Eigenschaft der Sprache: Ausdrucksgebärde zu sein, die durch eine Betroffenheit erzwungen

²⁴ Max Kommerell, Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943. S. 7—57.

²⁵ a. a. O.: S. 56.

²⁶ a. a. O.: passim.

ist, wieder zur Anwendung bringt. Das ist, innerhalb der fertigen Sprache, eine Art ersten Sprechens ²⁷.» Gehen wir nun zu den Mitteln über, mit denen der Dichter diese Betroffenheit ausdrückt.

Einmal wird die lebendige Stimme durch den mitgegebenen Tonfall ersetzt. Dazu kommt ferner die rhythmische Bewegung, der sich die Bildung der Sätze anschliesst und endlich die Wortwahl und die Verwandlung der Worte durch ihre einmalige Umgebung. Alle diese Dinge verleihen gemeinsam dem Gedicht jenes Einmalige, das eine besondere, einmalige Betroffenheit ausdrücken will. Oder in den Worten Kommerells: «Das Singen der Sprache, die erweckte Kraft der Laute lässt sich ebenso wenig in Regeln fassen wie der Gang der Vorstellungen und Bilder. Satz, Wort und Laut geben der Sprache die Ausdrucksgewalt der Gebärde zurück, lassen sie als eine Antwort auf die Betroffenheit notwendig erscheinen, für sich lautend und doch fremdem Gefühl schnell verständlich, als wären die Zeichen gemeiner Geltung und festen Gebrauchs für ein Besonderes, nie Gesagtes zum erstenmal gefunden. Es ist mithin der Zustand der Sprache im lyrischen Gedicht, dass sich innerhalb ihres Fertigseins das Finden des Zeichens aus der Betroffenheit neu vollzieht, indem die Kraft der begrifflichen Bezeichnung hinter der Kraft der Ausdrucksgebärde zurücktritt ²⁸.»

Darüber darf aber nicht vergessen werden — und für den Uebersetzer ist gerade dieser Punkt sehr bedeutsam —, dass neben dem Ausgesagten auch Ungesagtes und Unsagbares im Gedicht mitschwingt: in anderen Worten, dass «ein Schweigen im Sprechen ²⁹» zugegen ist. Bei der Durchsicht von Kommerells Buch stossen wir auf einen Satz, der im Zusammenhang mit dem bereits früher Erörterten sehr wesentlich erscheint: «Ist es wahr, was wir der Lyrik nachgesagt haben: dass sich ihr das Verborgene der menschlichen Zustände entdecke, sich geradenwegs in die Sprache *übersetzend* ³⁰ — nun, so muss es einmal von einem erlitten, muss durch die Eigenheit hindurchgegangen

²⁷ a. a. O.: S. 38.

²⁸ a. a. O.: S. 39—40.

²⁹ a. a. O.: S. 41.

³⁰ erst hier gesperrt.

sein, ohne die nichts Menschliches wahr ist und die bei grossen Menschen auch das sonst Unpersönliche durchwaltet ³¹.»

Wir kommen hier wiederum auf den Punkt der «seelischen Entsprechung» zu reden, die beim lyrischen Uebersetzen vielleicht in noch höherem Masse notwendig und noch schwerer zu erreichen ist als bei der Uebertragung von Prosawerken. Das «Verborgene der menschlichen Zustände», das sich direkt in die Sprache übersetzt, muss vom Uebersetzer neu erlebt, neu entdeckt werden und dann in der eigenen Sprache entsprechend gestaltet werden. Wir stehen hier vielleicht am Scheidepunkt zwischen Uebersetzung und Nachdichtung. Der Nachdichter dringt wohl bis zur Betroffenheit der Seele des Dichters vor, gestaltet aber diese Betroffenheit anders, da sie durch seine eigene Persönlichkeit, durch die Eigenheit des Uebersetzers hindurchgeht, was oft ein völlig anderes, kaum mehr ähnliches Gedicht entstehen lässt. Später werden wir diesen Fall an Hand der Shelley-Nachdichtungen Alfred Wolfensteins ³² erläutern. Der gute Uebersetzer müsste also dieselbe Betroffenheit wie der Dichter des Originals erleben, sie aber trotzdem nicht durch seine eigene Persönlichkeit umgestalten, sondern gleichsam durch die Eigenheit des Originaldichters hindurch in seiner Sprache neu erschaffen. Dies erfordert aber eine Unterwerfung der Persönlichkeit des Uebersetzers unter die des Dichters und mehr als das: ein Austauschen-können der eigenen Persönlichkeit gegen die des Dichters.

Diese Forderung ist derart, dass man am Gelingen mit Recht zweifeln kann. Streng genommen steht aber der Prosaübersetzer vor derselben Forderung, nur stehen ihm sprachliche Möglichkeiten in grösserer Menge zur Verfügung ³³. Mit diesem Maßstab gemessen wäre jede vollkommene Uebersetzung ein Ding der Unmöglichkeit. Die Annäherung ans Original kann

³¹ a. a. O.: S. 43.

³² *Shelley*, Dichtungen. In neuer Uebertragung von Alfred Wolfenstein. Berlin 1922.

³³ In englisch-deutschen Prosaübersetzungen z. B. wird der deutsche Text durchschnittlich $\frac{1}{5}$ länger als der Originaltext. Ein Gedicht muss aber in beiden Sprachen denselben Raum einnehmen: die Uebersetzung darf nicht länger werden als das Original!

aber doch in so hohem Masse gelingen, dass Zweck und Ziel der Uebersetzung als erreicht betrachtet werden dürfen.

Tonfall, Rhythmus, Satzbildung, Wortwahl und Umgebung der Wörter bilden aber mit dem einmaligen Erlebnis, mit der seelischen Betroffenheit so sehr ein Ganzes, dass jede Abweichung die Wirkung des Gedichtes wesentlich schmälert. Die gute Uebersetzung auf dem Gebiet der Lyrik muss deshalb gegenüber dem Original noch weit grössere Treue fordern als die Prosaübersetzung. Beispiele und Belege dafür folgen im zweiten Teil dieser Abhandlung.

Kehren wir zu den eingangs gestellten Fragen zurück. Die Uebersetzung muss, um im wahren Sinne des Wortes Uebersetzung zu bleiben, das Erlebnis des Dichters möglichst genau wiedergeben. Dabei genügt es nicht, nur das Erlebnis als Ausgangspunkt für eine neue, freie Nachschöpfung zu nehmen, sondern die Uebersetzung muss denselben Eindruck hervorrufen wie das Original: als hätte der Dichter in der andern Sprache geschrieben, als sei das Erlebnis durch seine Eigenheit — und nicht die des Nachdichters — hindurchgegangen und sei so in der Sprache des Uebersetzers Wort geworden. Da aber die wörtliche Uebersetzung das Ursprungsgedicht notwendig verunstaltet und der ganzen Einmaligkeit, der ganzen Musikalität und Form beraubt, bleibt nur eine Kompromisslösung übrig, die sich zwischen der wörtlichen und der allzu freien Uebersetzung, der Nachdichtung, bewegt. Wie nun diese Zwischenlösung erreicht werden kann, davon handelt der zweite und dritte Teil dieser Arbeit.

Selbstredend bildet die Verschiedenheit der Sprachen je nachdem grössere oder geringere Hindernisse. Es gibt tatsächlich Gedichte, die in gewisse Sprachen nicht übersetzt werden können, da die sprachlichen Unterschiede eine Wiedergabe verunmöglichen. So erwähnt Weissel³⁴ eine Bemerkung Carl J. Burckhardts, die dahin geht, dass sich die Gedichte J. P. Hebels noch nie ins Französische übersetzen liessen.

Hier aber haben wir es mit englischen Gedichten zu tun, die sich — wie einige gelungene Versuche beweisen — zwar durch-

³⁴ *Otto Weissel*, Dolmetsch und Uebersetzer. Genf 1945. S. 17.

aus ins Deutsche übersetzen lassen, trotz der zahlreichen Uebersetzer aber, die sich daran versucht haben, sehr schwer einzu-deutschen sind. Es beschäftigen uns hier also nur jene Probleme, die sich der Uebersetzung englischer Gedichte ins Deutsche, insbesondere der Verdeutschung von Shelleys Lyrik stellen.

Ergänzend sei noch bemerkt, dass man vielleicht auch den Versuch wagen könnte, den Originaltext in der internationalen Lautschrift zu drucken und diesem eine wörtliche Uebersetzung an die Seite zu stellen, was dem Leser wohl erlauben würde, das rein Klangliche des Gedichtes originalgetreu aufzunehmen, den Inhalt aber in einer möglichst wörtlichen Uebersetzung. Klang und Sinn eines Gedichtes sollten aber doch wohl als Einheit aufgenommen werden; dies scheint fast eine Voraussetzung zum Verständnis eines Gedichtes zu sein.

Wir erwarten also von unseren nun zu prüfenden Shelley-Uebersetzungen, dass sie sich wie ein Original lesen sollen, ferner dem Original so nahe wie nur irgend möglich stehen müssen und alle Charakteristika des englischen Textes möglichst getreu wiedergeben werden.

3. Shelleys Uebersetzer ins Deutsche

Die Uebersetzungen von Shelleys *Lyrik* — die uns hier einzig interessiert —, verteilen sich auf eine Zeitspanne von mehr als einem Jahrhundert. Den ersten Versuch unternahmen L. Herrig und F. Prössel³⁵ im Jahre 1840. Zur gleichen Zeit erschien die umfassendere und bedeutend bessere Uebersetzung von J. Seybt³⁶ in Leipzig. Die erste dieser Uebersetzungen ist infolge der Zeitumstände in der Schweiz gegenwärtig nicht erhältlich, was aber für die vorliegende Arbeit unwesentlich ist, da gleich bei Erscheinen der beiden Arbeiten die Uebertragung von Seybt als die bessere anerkannt wurde, so dass die andere Arbeit bald ganz von der Bildfläche verschwand. Seybt, der von allen

³⁵ L. Herrig und F. Prössel, Shelleys poetische Werke. Braunschweig 1840.

³⁶ Percy Bysshe Shelley's poetische Werke. Aus dem Englischen von Julius Seybt. Leipzig 1840—1844.

Shelley-Uebersetzern die vollständigste Ausgabe herausgab, war lange Zeit der unumstritten beste Uebersetzer Shelleys.

Erst Adolf Strodtmanns³⁷ Ausgabe vom Jahre 1866 vermochte die Uebersetzung Seybts in den Hintergrund zu drängen, sie umfasst aber bedeutend weniger Gedichte Shelleys, weshalb noch lange Zeit — sogar bis heute — immer wieder einzeln auf die alte Arbeit von Seybt zurückgegriffen werden muss. 1887 erschien dann in der Reclam-Bibliothek eine Shelley-Uebersetzung von H. Richter³⁸, die aber keine Gedichte enthält. Erst das Jahr 1922 bringt neue Verdeutschungen von Shelleys Lyrik durch A. Wolfenstein: sehr freie Nachdichtungen allerdings und eine bescheidene Auswahl. Zwei Jahre später (1924) erscheinen zwölf Shelley-Gedichte, deren Uebersetzer ungenannt bleibt³⁹. Auch sie sind gegenwärtig in der Schweiz leider nicht erhältlich. Volle 10 Jahre später erscheint dann in der Zeitschrift «Corona» eine vereinzelte Uebersetzung von Shelleys berühmtem Wolkengedicht «The Cloud»⁴⁰. Der Uebersetzer ist kein geringerer als Rudolf Borchardt. 1938 erscheinen in einer Sammlung englischer Lyrik zwei Einzelübersetzungen von Hans Hennecke⁴¹. 1945 — sieben Jahre später — folgen gleich zwei neue Versuche. Der eine stammt vom Schweizer Lyriker Max Geilinger⁴², der sieben Gedichte Shelleys in seiner Anthologie übersetzt, die andere von Hans Feist⁴³, der ebenfalls in einer Anthologie («Ewiges England») zehn weitere Gedichte unseres Autors überträgt.

Seybt, Strodtmann, Wolfenstein, Borchardt, Hennecke, Geilinger und Feist werden im folgenden miteinander verglichen und analysiert. Damit liegt alles wesentliche Material zum Ver-

³⁷ *Shelley's* ausgewählte Dichtungen. Deutsch von Adolf Strodtmann. Hildburghausen 1866.

³⁸ Stuttgart 1887.

³⁹ *Shelley, Kampf* (Gedichte). Uebersetzt von R. R. Frankfurt a. M. 1924.

⁴⁰ *Shelley, Die Wolke*. Deutsch von Rudolf Borchardt. In: «Corona», 5. Jahrgang, Heft 5. Juli 1935. S. 532—535. Später erschienen in: Engl. Dichter. Wien 1936.

⁴¹ *Hans Hennecke, Englische Gedichte von Shakespeare bis W. B. Yeats*. Berlin 1938. S. 103—105.

⁴² *Englische Dichtung, übertragen von Max Geilinger*. Frauenfeld 1946. S. 24—38.

⁴³ *Hans Feist, Ewiges England* (Dichtung aus sieben Jahrhunderten von Chaucer bis Eliot). Zürich 1945. S. 437—455.

gleich der Shelley-Uebersetzungen vor, weshalb besonders die Entwicklung der Uebersetzungen von den Anfängen bis zur Gegenwart leicht ersichtlich wird.

Noch einige Bemerkungen zur englischen Ausgabe der Lyrik Shelleys. Wir zitieren in dieser Arbeit nach der Shelley-Ausgabe von Harry Buxton Forman ⁴⁴, da sie — als kritische Ausgabe — die früheren von Mrs. Shelley und W. M. Rossetti bei weitem übertrifft. Was Genauigkeit und Lesarten aller früheren Ausgaben und ferner das Verständnis für Shelleys Werke anbetrifft, steht diese Ausgabe auch über der sogenannten Standard-Ausgabe von R. Ingpen und W. E. Peck ⁴⁵. Die ersten vier Bände dieser Ausgabe enthalten Shelleys Lyrik, die vier folgenden seine Prosawerke. Die Korrekturen von Shelleys Frau — die oft von geringem Verständnis zeugen und mit den Regeln der Interpunktion auf Kriegsfuss stehen — sind hier mit aller Vorsicht aufgenommen. In den Anmerkungen stehen dem Leser alle früheren Abweichungen zur Verfügung. Dies dürfte die Wahl dieser Ausgabe rechtfertigen, wenn auch im allgemeinen die letzte Ausgabe von Ingpen und Peck als Standardausgabe gilt.

Um allzu zahlreiche Anmerkungen mit Seitenverweisen zu vermeiden, werden in der nachstehenden Tabelle die zweiunddreissig zur Sprache kommenden Gedichte Shelleys fortlaufend numeriert. Diese (eingeklammerten) Zahlen verweisen auf die Tabelle im Anhang I, die sämtliche Angaben über Entstehungszeit, Titel und alle Seitenzahlen der Forman'schen Ausgabe sowie der deutschen Uebersetzungs-Ausgaben enthält. Alles Notwendige kann also der Tabelle 1 im I. Anhang entnommen werden.

⁴⁴ The works of P. B. Shelley in Verse and Prose. 8 vol. London 1880.

⁴⁵ P. B. Shelley, Complete works. 10 vol. London 1927—1930.

Index der behandelten Gedichte Shelleys

- (1) Ode to the West Wind
- (2) Mutability
- (3) Song («A widow bird...»)
- (4) To *** («I fear thy kisses...»)
- (5) To *** («Music, when soft...»)
- (6) Invocation to Misery
- (7) To a Skylark
- (8) Liberty
- (9) The Fugitives
- (10) A Lament («O world...»)
- (11) Song of Prosperpine
- (12) Lines («That time...»)
- (13) To Night
- (14) Mutability («The flower...»)
- (15) The Indian Serenade
- (16) Love's Philosophy
- (17) To *** («One word is...»)
- (18) Remembrance
- (19) Lines («When the lamp...»)
- (20) A Dirge
- (21) 55th Stanza of «Adonais»
- (22) Stanzas, written in Dejection
- (23) Ode to Heaven
- (24) Time («Unfathomable Sea...»)
- (25) Hymn to Intellectual Beauty
- (26) The Cloud
- (27) Ozymandias
- (28) «Lift not the painted veil...»
- (29) «Ye hasten to the grave...»
- (30) The Sunset
- (31) Summer and Winter
- (32) «How wonderful is Death...»

ZWEITER TEIL

Probleme der lyrischen Uebersetzung

1. Die Zeile

Mit dem Problem der Zeile kommen wir gleich auf eine der grössten Schwierigkeiten für die deutsche Uebersetzung zu sprechen. Die Zeile oder der Vers birgt eines der wesentlichsten Momente für die Unterscheidung von Prosa und Poesie. Nach der Terminologie von Egerton Smith⁴⁶, die wir im folgenden weitgehend übernehmen, finden wir in der Zeile des Gedichtes, die eine metrische Einheit darstellt, neben dem primären Rhythmus (welcher auch der Prosa eignet) einen sekundären, der im Metrum gründet und die Poesie erst eigentlich von der Prosa scheidet. «There is then a natural tendency to pause at certain regular intervals, and on this tendency is based the division into *lines* or *verses* which is made so evident in the printing of poetry ... It is metre then, and not merely rhythm, which differentiates prose from verse, and metre involves a systematically regular or proportionate arrangement of unmistakably rhythmical language, so that it falls into easily recognizable patterns and schemes, and so that a more or less definite normal or standard may be established. Metre, however, as we have seen, is not an artificial arrangement, but an organic scheme evolved from the vital inner necessities of poetic expression, it is not an arbitrary imposition, but an essential form⁴⁷.»

Je nach der Anzahl der Hebungen innerhalb einer Zeile sprechen wir von zweihebigen, dreihebigen usw. Zeilen oder von Dimetern, Trimetern, Tetrametern, Pentametern. Auf die verschiedenen metrischen Füllungsmöglichkeiten der Zeile kommen wir erst im Kapitel über das Metrum zu sprechen.

⁴⁶ Egerton Smith, *The Principles of English Metre*. Oxford 1923.

⁴⁷ a. a. O.: p. 20—21.

Hier sei nur darauf hingewiesen, dass die Zeile gänzlich unregelmässig, nach Belieben mit ein- oder zweisilbigen Senkungen oder aber regelmässig gefüllt werden kann ⁴⁸. Shelleys Lyrik weist nun fast durchweg regelmässige Zeilenfüllung auf, die zwar oft durch die verschiedensten Kunstgriffe variiert, niemals aber völlig unregelmässig wird.

Schwierigkeiten für die Uebersetzung der Zeile ergeben sich besonders aus deren Länge. Schon Tycho Mommsen weist darauf hin, dass die *lautliche* Gedrängtheit des Englischen die deutsche Uebersetzung sehr erschwert ⁴⁹: «Allein diese lexikalische und phraseologische Fülle, obwohl sie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks erzeugt hat, die nachzuahmen alle unsere Kräfte in Bewegung setzt, macht nicht ihre Hauptschwierigkeit aus, sondern eine lautliche Gedrängtheit, welche diese Sprache durch Abwerfung der Flexions- und Bildungssilben fast zum chinesischen Prinzip der Einsilbigkeit reduziert hat. Sie erhält dadurch eine eigentümliche *sinnliche Energie* und kann in dasselbe Zeitmass viel mehr Begriffe ohne Zwang zusammenstellen als wir . . .»

Daraus ergibt sich als selbstverständliche Folgerung: *Je kürzer die englische Zeile, desto schwieriger ihre deutsche Uebersetzung.* Auf jeden Fall bringt dieses Hindernis die Notwendigkeit mit sich, dass die deutsche Uebersetzung oft Auslassungen in Kauf nehmen muss, mit Ausnahme vielleicht der Blankverse, wo sich eine Erhöhung der Zeilenzahl in der Uebersetzung wohl rechtfertigen lässt. Die Auswahl der auszulassenden Wörter ist etwas vom Schwierigsten. Meistens wird es sich dabei um epitheta ornantia handeln. Ein schwerer Fehler wäre die Apostrophierung der Endsilben oder die Auslassung von Artikeln und Konjunktionen, da im einen Fall die Illusion der deutschen Konzeption des Gedichtes verloren geht, während im zweiten Fall das inhaltliche Verständnis des Gedichtes allzu erschwert wird. Im schlimmsten Falle ist es immer noch besser, auf ein ganzes dichterisches Bild zu verzichten, was dann aber genaue Kenntnis und eingehendes Verständnis des Dichters voraussetzt.

⁴⁸ cf. Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*. Bern 1946. S. 17 f.

⁴⁹ a. a. O.: S. 24—25.

Die folgenden Beispiele erläutern diese Schwierigkeiten an verschiedenen Uebersetzungsversuchen. Die dritte Strophe von Shelleys «The Cloud» (26) schliesst mit den beiden Zeilen:

And I all the while bask in heaven's blue smile,
Whilst he is dissolving in rains.

Diese jambisch-anapästischen Tetrameter mit ihren Binnenreimen in der ersten Zeile sind deutsch sehr schwer wiederzugeben, gehört ja dieses Gedicht überhaupt zu den fast unübertragbaren. Wörtlich müssten die Zeilen mit

Und ich bade derweilen immer im blauen Lächeln des Himmels,
Während er sich in Regen auflöst,

wiedergegeben werden. Sehen wir nun zu, wie die verschiedenen Uebersetzer zu Werk gegangen sind. Seybt überträgt:

Ich gaukle, wo lächelnd der Himmel mir blaut,
Während in Regen er niederthaut.

Das dichterische Bild ist vollständig beibehalten, die zweite Zeile mit einer Mehrsilbe belastet worden und das «whilst» der ersten Zeile wurde unterschlagen. Dabei macht sich aber Seybt die Sache einfach, denn er verzichtet auf die Wiedergabe der Binnenreime in der ersten Zeile und reimt statt dessen einfach die beiden Zeilenenden. Geilinger löst das Problem besser:

Derweil ich aufs neue mich bade in Bläue,
Wenn er abstürzt in Regen und Braus.

Er bewahrt den Binnenreim, verzichtet auf den Begriff des Lächelns, überladet aber beide Zeilen mit einer Mehrsilbe (weiblicher Reim in der ersten), was ihm anderseits gestattet, sowohl das «while» der ersten wie auch das «whilst» der zweiten Zeile korrekt wiederzugeben. Schon die syntaktische Lösung allein gibt der Uebertragung Geilingers eine deutliche Ueberlegenheit. Wieder anders geht Borchardt vor:

Und ich derweil streck mich im Himmels-Blau-Deck-Mich,
Weil ihn seine Güsse zertaun.

Der Begriff des «Himmels-Blau-Deck-Mich» mutet konstruiert und allzu gesucht an und lässt trotz dieser Schwerfälligkeit den

Begriff des Lächelns aus. Das «Weil» der zweiten Zeile wird erst nach längerer Ueberlegung verständlich, da diese alte Kurzform für «derweil» heute derart ungebräuchlich ist, dass man notgedrungen darüber stolpern muss. Andererseits aber ist diese Uebertragung in Wortfolge und Satzkonstruktion so getreu wie nur irgend möglich und steht auch rein vokalisch dem Original am nächsten. Geilingers Versuch verdient aber seiner leichteren Verständlichkeit wegen trotzdem den Vorzug.

Um diese Zeilenfüllung dem Original anzugleichen und die anderen erwähnten Nachteile möglichst zu vermeiden, müsste als Lösung noch in Frage kommen:

Und ich bade im Blau, indessen sein Tau
Und sein Regen zur Erde braust.

Trotzdem es sich in diesem Beispiel noch um verhältnismässig lange Zeilen handelt, sind die Schwierigkeiten doch schon beträchtlich. Bei Trimetern und gar Dimetern steigern sich die Hindernisse bis fast zur Unübersetzbarkeit. Als Beispiel diene eine Strophe aus den «Fugitives» (9), wo wir es mit anapästischen Dimetern zu tun haben. Seybt übersetzt die erste Strophe des Originals:

The waters are flashing,
The white hail is dashing,
The lightnings are glancing,
The hoar-spray is dancing —
Away!

unter Aenderung des Reimschemas, aber Beibehaltung der Silbenzahl:

Der Hagel klirrt nieder,
Es leuchten die Wogen,
Die Blitze rings sprühen,
Der Schaum kommt geflogen —
Fort, fort!

Der englische Originaltext wurde umgestellt und das Reimschema (aabbC) abgewandelt (ababC). Das viermal wiederholte Anfangswort der Zeilen wird in seiner Verdeutschung durch das «Es» der zweiten Zeile unschön wiedergegeben, da die Reihe durchbrochen wird. Will man schon die inhaltliche

Umstellung durchlassen, so muss doch unbedingt am Reimschema festgehalten werden.

Wir sehen: je kürzer die Zeile, um so öfter wird eine Vertauschung der Zeilen oder Auslassung grösseren Umfanges notwendig. Enthält aber ein Gedicht keinerlei Wörter, die ausgelassen werden dürfen, so muss oft die Satzkonstruktion darunter leiden und Apostrophierungen werden fast unumgänglich. So in der zweiten Strophe der «Lines» (19), wo es sich um jambisch-anapästische Dimeter handelt, deren erste Zeilen lauten:

As music and splendour
Survive not the lamp and the lute,
The heart's echoes render
No song when the spirit is mute: —

Seybt übersetzt nun sehr gewunden und fast unlesbar:

So wie Glanz und Musik
Nicht Leuchte noch Laut' überleben,
Auch des Herzens Echos zurück
Kein Lied, wenn der Geist stumm ist, geben.

Die Zeilenfüllung ist verändert, das Deutsch ist denkbar schlecht und der Rhythmus des Originals ist gänzlich verloren gegangen. Besser gelingt es Strodtmann:

So wie Klang und Schimmer
Nicht Lampe noch Laut' überlebt
Stummer Seel' auch nimmer
Sich wieder ein Lied enthebt, —

Dieser Versuch kommt dem englischen Text schon bedeutend näher, hat aber, neben anderen Ungenauigkeiten, vor allem den Fehler, dass ein *Hörer* der Zeilen das apostrophierte «Laut'» notwendig falsch verstehen muss. Nur beim Lesen und im Zusammenhang mit der ersten Strophe kann er sich den Begriff der Laute verdeutlichen. Ganz anders geht Wolfenstein vor:

So wie Musik ohne Erz
Flammen in Lüften verblassen:
Klanglos schlägt unser Herz,
Hat es der Sinn verlassen,

Neben der Silbenzahl ist hier auch der Inhalt wesentlich verändert. Die Uebersetzung ist äusserst frei, die beiden ersten Zeilen sind aber trotz der erleichternden Freiheit fast unverständlich. Der Zeilenfüllung wird Feist am wenigsten gerecht, dafür bleibt er dem Original inhaltlich am treuesten. Es stört nur das Enjambement, da die Pause am Zeilenende fehlt:

Wie Musik und wie Scheinen
Mit Lampe und Licht verdarb,
Herzens Echo hallt keinen
Gesang, wenn der Geist erstarb: —

Die Zeileneinheit entspricht dem Original einzig noch durch den Reim, und die schöne Pause am Ende der dritten Zeile fehlt leider gänzlich. Wollte man die Silbenzahl genau beibehalten und zugleich die Pause mitübernehmen, dafür aber den Nachteil eines unreinen Reimes in Kauf nehmen, so ergäbe sich die Möglichkeit:

Wie Musik und Blenden
Mit Lampe und Laute verdarb,
Kein Herzecho spendet
Ein Lied mehr dem Geist, der erstarb: —

Wir mögen uns hier noch nicht endgültig festlegen, welche Art des Uebersetzens der Zeile die richtige sei, bevor wir nicht auch die andern Elemente des Gedichtes in Erwägung gezogen haben. Erst dann können wir entscheiden, welche Faktoren getreuer und welche weniger getreu übersetzt werden sollen. Immerhin entscheidet unser Gefühl für Sprache und Lyrik bereits jetzt schon ziemlich eindeutig. Die Seybtsche Uebersetzung dürfte mit Sicherheit ausscheiden.

Im Zusammenhang mit dem erwähnten Gedicht noch ein Wort über die Pause. Egerton Smith unterscheidet metrische und sinngemässe Pausen. Er sagt wörtlich⁵⁰: «There is, however, apart from, or in addition to sense-pauses, a general-felt tendency to mark the metrical divisions by a slight pause at the end of the verse, wherever the sense-movement does not actually forbid it. Such a pause may be called a *metrical pause*: its function being to mark off, theoretically at least, the units

⁵⁰ a. a. O.: p. 24.

of secondary rhythm, whereas sense-pauses mark off phrases in the movement of thought.»

Die Lage der durch den Sinn bestimmten Pausen hängt also von der grammatischen oder rhetorischen Stellung der Wörter ab. So trifft in unserem Beispiel diese Pause zufällig auf das Versende und verstärkt dadurch die metrische Pause, die am selben Ort liegt. Dies bedingt, dass das sogenannte Enjambement verschiedene Stärkegrade erhalten kann. Kennzeichnet einzig die metrische Pause das Zeilenende und erfordert das sinngemässe Lesen des Gedichtes keine Pause an dieser Stelle, so ist die Zeileneinheit nur noch dem Auge sichtbar, während das Gehör (vor allem beim Blankvers, wo auch der Reim das Zeilenende nicht mehr unterstreicht) das Gedicht anders aufnimmt. So in der Uebersetzung unserer Stelle durch Feist. Das englische Original aber hat deutlich das Zeilenende durch eine sinngemässe Pause unterstrichen, die rein rhetorischer, nicht grammatikalischer Art ist.

Natürlich kann eine Uebersetzung nicht alle diese Feinheiten und Abstufungen restlos wiedergeben, die Lage der Pause scheint aber doch wesentlicher für das Gedicht zu sein, als die blossе Silbenzahl. Zudem darf nicht übersehen werden, dass der Silbenzahl innerhalb der Zeile nicht ganz so viel Gewicht zukommt, wie es aus den bisherigen Ausführungen geschlossen werden könnte. Wichtiger als die Silbentheorie ist ohne Zweifel die *Zeitquantität* der Zeile. Vergleichen wir die erste und letzte Zeile der ersten Strophe von «A Dirge» (20):

Rough wind, that moanest loud
und

Wail, for the world's wrong!

so täuscht uns das blossе Abzählen der Silben über die wahre Länge der Zeile hinweg. Nach der Silbentheorie wäre die erste dieser beiden Zeilen länger als die zweite, messen wir aber die Zeilenlänge nach dem Zeitmass, so verhält es sich umgekehrt, oder die beiden Zeilen sind doch wenigstens von gleicher Länge. (Streng genommen kann natürlich nur ein auf phonetischem Wege errechneter Durchschnitt mehrerer Sprecher als objektiver Maßstab angesehen werden; ein Vorgehen, das für den

Uebersetzer zu kompliziert wäre. Er muss sich auf sein eigenes Gefühl verlassen.) Durch die zweite (metrische) Pause wird diese Zeile verlängert:

Wail, ^ /for the world's / ^ wrong.

Ueber metrische Variationen (ein- und mehrsilbige Substitutionen, Anakrusis, Brachykatalexen usw.) wird später noch eingehend zu sprechen sein; hier sei nur betont, dass die *Gleichheit der Zeitintervalle als Grundlage des Versrhythmus* aufgefasset werden muss. In einem zehnsilbigen Versschema kann eine Zeile einmal auch mehr Silben enthalten, wesentlich ist einzig, dass sie nicht mehr Klang, nicht mehr Laute enthält, als das Ohr des Zuhörers oder Lesers erwartet. Umgekehrt darf sie auch weniger Silben aufweisen, sofern das Ohr trotzdem durch die Klangmenge befriedigt wird.

Genaue Regeln für die Behandlung der Zeile in der Uebersetzung lassen sich vorderhand nicht aufstellen. Hier genüge einstweilen die Feststellung, dass die Zeilenfüllung der Uebersetzung der Anzahl der Hebungen und Senkungen unbedingt gerecht werden muss, nach Möglichkeit auch silbengenau sein soll, sich aber ruhig hier einige Freiheiten erlauben darf und soll, wenn nur die Zeiteinheit der Zeile gewahrt bleibt. Was das Auslassen von Wörtern des Originals anbetrifft, so tritt diese Notwendigkeit vor allem bei kurzen Zeilen ein, wir besitzen aber für die Auswahl, bzw. Eliminierung kein anderes Kriterium als das Optimum in der Beachtung der übrigen Elemente.

2. Der Reim

Halten wir uns weiterhin an die Definitionen von Egerton Smith ⁵¹, so besteht das Merkmal des Rhythmus' in der regelmässigen Wiederkehr sich ähnlicher Phänomene, wobei der primäre Rhythmus durch regelmässigen Takt oder Akzent gekennzeichnet wird, der gewöhnlich mit einer verhältnismässig schweren Silbe am Ende jedes Versfusses zusammenfällt.

⁵¹ a. a. O.: p. 169.

Trochäen werden in diesem Zusammenhang als Jamben mit Anakrusis aufgefasst werden müssen, um die schwere Silbe am Ende des Versfusses zu finden. Wie im letzten Kapitel ausgeführt wurde, bildet die Zeile oder der Vers die Einheit des sekundären Rhythmus'.

Da die metrische Pause am Zeilenende oft überrannt wird (Enjambement), besteht der wichtigste Weg zur Wahrung der Zeileneinheit in der periodischen Wiederkehr ähnlicher Laute an der nämlichen Stelle. Oder wie Egerton Smith sich ausdrückt ⁵²: «In other words, the metrical division into lines is often reinforced and made easily perceptible by rime.» Eine alte Regel besagt, der Reim dürfe nicht auf unwesentliche, nichtssagende Worte fallen, wobei oft als abschreckende Beispiele auf Shakespeares 13. Sonett und auf viele Gedichte von Keats hingewiesen wird. In der moderneren Lyrik allerdings hat man andere Wege eingeschlagen, man denke an die englischen Imagisten, an Rilke, Aragon, Neruda, Sitwell und T. S. Eliot. Andererseits sind die allzu korrekten, in die Augen fallenden Reime oft schlecht und machen ein Gedicht zum Leierkasten. Man darf wohl höchstens so weit gehen, zu sagen, der Reim müsse befriedigen, ohne die Aufmerksamkeit allzu sehr auf sich selbst zu lenken. Smith umgrenzt die Funktionen des Reims wie folgt ⁵³:

«The functions of rime therefore are:

- i. Structural: (a) to signalize the ends of metrical sections or lines (secondary rhythm), (b) to mark the grouping of lines into stanzas (tertiary rhythm).
- ii. Melodic: to give pleasure by the repetition of sounds.
- iii. Rhetorical and emotional: to reinforce the natural emphasis of important words, and through their imaginative suggestion to strike certain chords of feeling.»

Es kann kein Zweifel bestehen, dass diese Funktionen wesentlich sind für ein Gedicht, dass gerade der Reim dem Gedicht Einmaliges verleihen und Charakteristisches ausdrücken kann. Es ist deshalb für den Uebersetzer von Wichtigkeit, dem Reim genügend Aufmerksamkeit zu schenken. Bevor wir je-

⁵² a. a. O.: p. 169.

⁵³ a. a. O.: p. 172.

doch auf den Reim und seine Abarten eintreten, wollen wir zuerst noch kurz *Alliteration* und *Assonanz* untersuchen, die in diesem Rahmen ebenfalls keine geringe Rolle spielen.

Die Funktion der Alliteration ist eine doppelte: Einmal dient sie als melodische Verzierung mit onomatopoetischem Beiwerk, zum andern will sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte bedeutsame Wörter lenken. Die erste Funktion finden wir zum Beispiel in der zweiten Zeile von Shelleys «Cloud» (26):

From the seas and the streams.

Unsere Uebersetzer lösen die Aufgabe sehr verschieden. Seybt setzt:

Aus der Seen und Ströme Bronnen.

Die Wiedergabe entspricht dem englischen Text ziemlich genau, abgesehen von der Wiederholung des Artikels, die hier fehlt. Die Stellung innerhalb der Zeile wurde aber verändert: eine zweifelhafte Lösung! Geilinger verzichtet auf die Wiedergabe der Alliteration gänzlich und schreibt:

Kühle von Strömen und Meer.

Anders Borchardt, der die Alliteration, allerdings auf Kosten des männlichen Endreims, gar noch verstärkt (allerdings könnte man unter Umständen das stimmhafte Endungs-s in «streams» als silbenbildend auffassen und den Reim als weiblicher Natur bezeichnen):

Von Flüssen und Fluten.

Diese Verstärkung dürfte hier angesichts des wegfallenden zweiten Artikels wohl am Platze sein, doch wiegt die Vertauschung des männlichen gegen einen weiblichen Reim — wie wir später noch sehen werden — als schwerere Verletzung der Gedichtsübersetzung als der Verzicht auf die Wiedergabe der Alliteration. Der weibliche Reim fordert natürlich in der korrespondierenden vierten Zeile wiederum einen weiblichen Reim, was doch eine wesentliche Abweichung vom Text darstellt.

Schwer wiederzugeben ist ebenfalls die Alliteration in der ersten Zeile von «To Night» (13):

Swiftly walk over the western wave

wo die w-, v- und f-Laute eine Verbindung eingehen, die der Uebersetzer deutsch kaum wiedergeben kann. Seybt versucht:

O Geist der Nacht! schnell **w**andle über
Des **W**estens **W**elle,

Die Alliteration ist zwar immerhin weitgehend wiedergegeben, der Rhythmus der Zeile hat aber stark gelitten und die Zeilenverschiebung ist ein schwerer Eingriff in den Originaltext. Strodtmann verändert den Zeileninhalt nicht und setzt:

Wandle schnell übers **w**estliche Meer,

wobei er die Hälfte der Alliteration fallen lassen muss. Dennoch mutet diese Uebertragung besser an: ein Beweis für die Bedeutung der rhythmisch getreuen Wiedergabe der Zeilen. Geilinger verzichtet zugunsten des Rhythmus' und des Metrums ganz auf die Wiedergabe der Alliteration:

Eilend geh' übers Westermeer.

Durch eine Veränderung dürfte sich aber diese Zeile trotzdem mit der Alliteration und unter Wahrung aller anderen Charakteristika wiedergeben lassen:

Wandle **w**irr übers **W**estermeer.

Die fehlenden w-Alliterationen werden durch r-Alliterationen ersetzt und der Begriff «wirr» ersetzt zwar sinngemäss «swiftly» nicht, trifft aber das rasche Eindunkeln des Meeres und die Stimmung des Gedichtes durchaus.

In ihrer Eigenschaft als blossе melodische Verzierung oder rein onomatopoeisches Beiwerk darf die Alliteration in der Uebersetzung zugunsten anderer wesentlicherer Dinge wohl unberücksichtigt bleiben, wo sie aber hinweisende und erläuternde Funktionen ausübt, sollte sie nach Möglichkeit mitübersetzt werden.

In der moderneren Lyrik spielt die *Assonanz* keine grosse Rolle mehr. Sie dient nurmehr musikalischen und onomatopoeischen Wirkungen und ist auch in diesen Bereichen von

anderen Kunstmitteln in den Schatten gerückt worden. Der Uebersetzer darf die weniger stark ins Gewicht fallenden Assonanzen — wenn es nicht anders möglich ist — ruhig aufopfern. Anders liegt der Fall, wenn die Assonanzen mehrfach innerhalb einer Zeile oder gar in mehreren aufeinanderfolgenden Zeilen oder ganzen Strophen wiederkehren. Bestimmte Vokale, die man wiederholt aus einer Strophe heraushört, tragen meist einen ganz bestimmten Gefühlswert, der unbedingt auch in der Uebersetzung wiedergegeben werden muss. In der vierten Strophe desselben Gedichtes «To Night» (13) fallen die i- und ei-Laute stark auf:

Thy brother Death came, and cried,
 Wouldst thou me?
 The sweet child Sleep, the filmy-eyed,
 Murmured like a noon-tide bee,
 Shall I nestle near thy side?
 Wouldst thou me? — And I replied,
 No, not thee!

Das Wispern und Flüstern des Inhaltes wird durch diese Lautfolgen stark unterstrichen und kunstvoll zur Geltung gebracht. Seybts Versuch lautet:

Dein Bruder Tod kam herbei geschwind:
 «Willst mein du sein?»
 Der blinzelnde Schlaf, dein süßes Kind
 Murmelt, wie die Bien' im Sonnenschein:
 «Soll ich an mich schmiegen, sag,
 Willst du mein sein? Doch ich sprach:
 Nein, o nein!»

Den 12 ei-Lauten des Originals stehen hier deren 10 gegenüber, und den 8 i-Lauten gar deren 13. Die akustische Veränderung rührt vor allem daher, dass die vier Endreime mit ei-Lauten nur durch zwei derselben Art deutsch wiedergegeben wurden, während die drei i-Reime nur zwei identische Reime finden. Strodtmann löst die Aufgabe etwas anders:

Dein Bruder Tod frug sanft und lind:
 «Willst du mich?»
 Der blinzelnde Schlaf, dein süßes Kind,
 Wie Bienenengesumm mein Herz umschlich:
 «Soll ich mich schmiegen ans Herz dir? sag!
 Riefst du mich an?» — Ich aber sprach:
 «O nein, nicht dich!»

Nur vier ei-Laute und dafür 17 i-Laute stehen den zwölf, beziehungsweise 8 entsprechenden Lautfolgen des Originals gegenüber. Da aber sechs dieser i-Laute im Endreim auftauchen, erreicht Strodttmann doch die akustisch wirkungsvollere Wiedergabe als Seybt, dessen Proportionszahlen zwar besser stimmen, deren Verteilung aber ungenügend ist. Wieder anders packt es Geilinger an:

Dein Bruder Tod kam und schrie:
«Willst du mich?»
Dein süßes Kind Schlaf, mit Augen, die
Flimmern von Schlummer, murmelte wie
Durchdampfte Bienchen zur Mittagszeit:
«Soll ich kauern an deine Seit'?»
Willst du mich?» — Meine Antwort war bereit:
«Nein, nicht dich.»

Acht ei- und fünfzehn i-Laute, von denen drei ei- und fünf i-Laute auf die Endreime fallen. Geilinger fügt eine Mehrzeile ein, was an sich schon eine mehr als fragwürdige Aenderung ist, die nur im äussersten Notfall unternommen werden sollte. Die Assonanzen sind im grosen und ganzen gut wiedergegeben, schade nur, dass dabei nichtssagende Worte, wie «die» und «wie» zu Reimträgern werden, was auch zu einem Enjambelement zwingt, das sich im Original nicht findet.

In allen diesen Uebersetzungsversuchen stören die deutschen a-Laute, da sie zu den i-Lauten in allzu starkem Kontrast stehen. Auch hat der deutsche ei-Laut einen anderen Gefühls-wert als der englische. Einen Versuch, diese Mängel zu beheben, stellt die folgende Uebersetzung dar:

Dein Bruder Tod kam und frug:
«Willst du mich?»
Wie einer trunkenen Biene Flug
Summt deine Tochter Schlaf um mich:
«Soll ich liegen hier bei dir?»
Willst du mich?» — Doch ich zu ihr:
«Nein, nicht dich!»

Diese Beispiele dürften hinlänglich beweisen, dass die Bedeutung von Alliteration und Assonanz vom Uebersetzer nicht unterschätzt werden darf, da es Fälle gibt, wo das übersetzte

Gedicht mit der richtigen Wiedergabe dieser Feinheiten steht und fällt.

Wenden wir uns nun dem Endreim zu. Man hat ihn schon mit den verschiedenartigsten Dingen verglichen, ihn «Echo des Gedankens» und «Klangfarbe des Gedichtes» genannt. Wenn man schon zur musikalischen Terminologie Zuflucht nehmen will, so wäre er aber doch eher den Obertönen vergleichbar. Sei dem wie es wolle, es ist hier nicht der Ort, auf die verschiedenen Theorien einzutreten, die sich musikalische Vergleiche zur Grundlage wählen. Auch der Vergleich der Vokale mit den Farben — den man immer wieder antrifft — sei hier übergangen, da alle diese Versuche etwas Unwissenschaftliches an sich haben und wie alle Vergleiche der verschiedenen Künste unter sich zweischneidig und gefährlich sind. Ernst Jüngers⁵⁴ Aufsätze über dieses Thema sind zweifellos äusserst anregend, als wissenschaftliche Grundlage sind sie aber vorderhand nicht zu gebrauchen.

Wenn Werner Kaess in seinem Aufsatz über Edgar Allan Poe's «Raven» darauf aufmerksam macht⁵⁵, dass man sich beim Sprechen von einer Musikalität der Sprache darüber klar sein müsse, dass man es hier mit einer anderen Verwertung der Lautelemente zu tun habe als in der Musik, so ist das zweifellos richtig. Im folgenden aber führt er aus⁵⁶: «Der Klang hat in der Sprache eine ähnliche Bedeutung wie die Farbe in der Malerei. Der Klang haftet am Wort wie die Farbe an der Form. Wortbedeutung und Formbedeutung treffen sich in der Gegenständlichkeit. Ein Ueberwiegen des Wortklanges hat ähnliche Wirkung wie das Ueberwiegen der Farbe in der Malerei: Verlust an Gegenstandsgehalt. In manchen Gedichten Mallarmés und Rilkes breitet die Musik der Sprache einen Schleier über den Sinngehalt und löst die Begrifflichkeit auf, wie die Farbe in der impressionistischen Malerei die strenge Umrissenheit der Form auflöst.» Der Versuch, die Malerei zum Vergleich heran-

⁵⁴ *Ernst Jünger*, *Geheimnisse der Sprache*. Hamburg 1934.

Ernst Jünger, *Sprache und Körperbau*. Zürich 1947.

⁵⁵ *Werner Kaess*, Edgar Allan Poe, *The Raven*. Schweizer Monatshefte. 27. Jahrgang, Heft 4, Zürich, Juli 1947. S. 224 ff.

⁵⁶ a. a. O.: S. 233.

zuziehen, ist gefährlich. Shelleys Lyrik ist keineswegs impressionistischer Natur, und doch treffen die oben geschilderten Merkmale deutlich auf sie zu. Shelley löst oft die Begrifflichkeit auf und wählt Wörter aus rein musikalischen Erwägungen, die schwer mit dem Inhalt an sich in Einklang zu bringen sind. Trotzdem wäre der Schluss, seine Gedichte seien impressionistisch, völlig falsch. Statt von einem Verlust an Gegenstandsgehalt wäre es hier eher am Platz von einer Verwandlung des Gegenständlichen zu sprechen.

Jedenfalls verfügen wir vorerst über keine lautklangliche Harmonik im Sinne Kaess'. Ob für Sprache und Dichtung aus dieser Richtung Neues zu erwarten ist, werden die Ergebnisse von Hans Kayzers⁵⁷ Studien lehren, der in seinem Buch «Akroasis» darauf hinweist, dass schon die alten Grammatiker die «Inklinationen und Deklinationen» der Töne untersuchten und genaue Untersuchungen hinsichtlich der zahlenharmonischen Hintergründe der Versrhythmik anstellten.

An dieser Stelle müssen wir von diesen Hypothesen Abstand nehmen und uns ausschliesslich auf das bisher Erwiesene beschränken. Zweifellos übt der Reim im Gedicht das aus, was J. Gebser eine «magische Beziehung» nennt⁵⁸. Der Reim muss nun mehrere Bedingungen erfüllen, wenn er als reiner Reim gelten soll. Egerton Smith nennt deren drei⁵⁹:

«1. There must be exact identity between the last metrically stressed vowel sounds of the riming lines or sections, that is to say, the vowels of the riming words must be alike both in quality and in accentuation.

2. All sounds, consonant or vowel, following the first assonant vowel must be identical.

3. The consonant sounds preceding the first assonant vowel must be different.»

Daraus geht hervor, dass nicht nur die Vokale, sondern ebenso sehr die Konsonanten am Reime beteiligt sind. Nach einem Wort von Ernst Jünger bilden die Vokale das eigentliche Fleisch der Worte und der Sprache, während durch die Konsonanten

⁵⁷ Hans Kayser, *Akroasis*. Basel 1946. S. 78 f.

⁵⁸ J. Gebser, *Der grammatische Spiegel*. Zürich 1944. S. 30 f.

⁵⁹ *The Principles of English Metre*, p. 176.

das festere Knochengerüst verkörpert wird. «Daher werden auch durch die Veränderungen der Sprache, durch ihr Wachstum, ihre Wanderungen und ihren Verfall, die Vokale am ersten und leichtesten berührt. Sie wittern wie der flüchtige Lebensstoff am schnellsten aus dem Körper der Sprache heraus, während der härtere Körper der Konsonanten oft durch Jahrhunderte hindurch, und selbst über den mannigfaltigen Wechsel der Rassen, Völker und Sprachen hinweg, seinen Zusammenhang bewahrt. Der Konsonant unterscheidet sich also im Hinblick auf die Angriffe der Zeit durch grössere Beständigkeit und Zuverlässigkeit. In den semitischen Sprachen wird er als der Träger der Grundbedeutung des Wortes behandelt, die der Vokal lediglich schattiert. Entsprechend werden in den Schriften die Vokale häufig durch untergeordnete Zeichen ausgedrückt. Ohne Zweifel steht diese Tatsache mit dem Geiste eigentlicher Gesetzesvölker in tieferem Zusammenhang — mit einem Geiste, wie er sich in der Unverbrüchlichkeit der Ueberslieferung, der Verwendung steinerner Urkunden und dem untergeordneten Range der Frau offenbart. Wir führen dieses letzte Kennzeichen an in Hinsicht auf den schönen Satz Jakob Grimms, dass ,offenbar den Vokalen insgesamt ein weiblicher, den Konsonanten insgesamt ein männlicher Grund beigelegt werden muss‘⁶⁰.»

Aus diesen Gründen sind auch die Vokale der verschiedenen Sprachen verschieden, während wir im grossen ganzen immer wieder auf dieselben Konsonanten stossen. Im Vergleich mit dem Deutschen besitzt nun das Englische eine ganze Reihe von Vokalen, die sich klanglich nicht genau wiedergeben lassen, und umgekehrt. Hier stossen wir auf eine der Hauptschwierigkeiten in der Uebersetzung des Reims. Denn es genügt nicht, einen Reim einfach mit einem anderen Reim wiederzugeben, der Klang der Vokale besitzt doch einen ganz bestimmten Gefühlswert, der eine ausserordentlich grosse Rolle spielt und nicht einfach durch einen völlig anders klingenden Vokal, also einen völlig anderen Gefühlswert, wiedergegeben werden darf. Zwar besitzen wir nun für die verschiedenen Gefühlswerte der einzel-

⁶⁰ Geheimnisse der Sprache. S. 5—6.

nen Vokale keine wissenschaftlichen Kriterien und sind also ganz auf unser Gefühl und Einfühlungsvermögen in die andere Sprache angewiesen. Dennoch wird niemand bestreiten, dass Gedichte, deren Vokale vorwiegend i- und u-Laute ausdrücken, ein ganz anderes Gefühl erwecken als solche mit a- und o-Lauten. Nach Jünger⁶¹ bedeutet im Deutschen A das Weite und die Höhe, O die Höhe und das Tiefe, E das Leere und Erhabene, I das Leben und die Verwesung und U die Zeugung und den Tod. Er beschliesst seine Studie mit den Worten⁶²:

«Im A rufen wir die Macht, im O das Licht, im E den Geist, im I das Fleisch und im U die mütterliche Erde an. An diese fünf Laute in ihrer Reinheit und in ihren Trübungen, Vermischungen und Durchdringungen tragen die Mitlaute die Mannigfaltigkeit des Stoffes und der Bewegung heran.» Sicherlich haben diese Ausführungen etwas Richtiges an sich, auch wenn wir sie nicht ohne weiteres unterschreiben wollen. Da sich dem Uebersetzer weniger die Aufgabe stellt, den Gefühlswert des Vokals zu ermitteln, als vielmehr einen möglichst gleichlautenden zu finden, erübrigt sich weiteres Philosophieren über diesen Punkt, der lediglich aufgegriffen wurde, um die Notwendigkeit einer möglichst *lautgetreuen* Uebersetzung zu unterstreichen. Damit ist allerdings keine restlos befriedigende Lösung gefunden, da der Gefühlswert der Vokale im Englischen und Deutschen sicherlich nicht immer übereinstimmt, immerhin dürfte sie für den Uebersetzer im allgemeinen genügen.

Im folgenden untersuchen wir nun an Hand weiterer Beispiele aus Shelleys Lyrik das Problem der Reimübersetzung und dessen Lösung durch die verschiedenen Uebersetzer.

Da das Englische über weit mehr männliche oder einsilbige als weibliche oder zweisilbige Endreime verfügt, welch letztere relativ selten verwendet werden, stellt sich dem Uebersetzer hier ein schwieriges Problem. Andererseits besitzt nämlich das Deutsche gerade umgekehrt verhältnismässig mehr weibliche Reime, was sich für den Uebersetzer in einem Mangel an männlichen Reimwörtern bemerkbar macht. Die Vertauschung der *Reimart* (also das Auswechseln männlicher gegen weiblicher

⁶¹ a. a. O.: S. 45.

⁶² a. a. O.: S. 46.

oder weiblicher gegen männlicher Reime) ist eine Lösung, zu der man nur im äussersten Notfall greifen sollte. Weibliche Reime verleihen dem Gedicht etwas Gleitendes, Weiches und Unbestimmtes, während die männlichen Bestimmtheit, Härte, Schärfe ausdrücken. Dies allein schon — ganz abgesehen von der Silbenzahl — macht es unumgänglich notwendig, dass die Reimarten nicht vertauscht werden. Durch den Wechsel der Reimarten, durch das ausschliessliche oder seltene Anwenden des einen oder anderen Reimes wird dem Gedicht ein wesentlicher Zug aufgedrückt, der nur durch eine entsprechende Wiedergabe erhalten bleibt. Jede Vertauschung, die dem Original nicht entspricht, verändert den ganzen Charakter des Gedichtes. Die Abwechslung dieser Reime, wie wir sie z. B. in «To***» (4) antreffen, zielt auf eine ganz bestimmte Wirkung hin:

—maiden	—motion
—mine	—mine
—laden	—devotion
—thine	—thine

Dieses Reimschema (aBaB) gibt nun Seybt in seiner Uebertragung verändert wieder:

—Maid	—Stimme
—beben	—kehre
—trägt	—Neigung
—geben	—verehre

Das Reimschema hat er abgewandelt: abcb, zudem wechselt er noch die Reihenfolge der männlichen und weiblichen Reime, verzichtet auf die Wiederholungen der Reime in den beiden Strophen, und schon zeigt das Gedicht einen völlig anderen Charakter als das Original. Durch diese Aenderungen wurde natürlich erzwungenermassen auch auf eine lautlich genaue Wiedergabe der Reime verzichtet. Man kann das Reimschema des Originals durchaus beibehalten, ohne dass die Uebertragung deswegen unbeholfener würde. Die Reimfolge:

—Gluten	—Schlingen
—nicht	—nicht
—Ruten	—Singen
—gebricht	—Himmelslicht

folgt mit Ausnahme der letzten Zeile genau dem englischen Text. Auch die Reimarten sind in derselben Reihenfolge wiedergegeben. Wenn auch lautlich ziemlich grosse Unterschiede bestehen bleiben, so fällt dies doch weniger auf, da die Reimwiederholungen beibehalten sind.

In «Love's Philosophy» (16) stossen wir auf überwiegend weibliche Reime, nur der Schlussreim der Strophe ist männlich und unterstreicht so das Strophenende:

The fountains mingle with the river
And the rivers with the ocean,
The winds of heaven mix for ever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one another's being mingle —
Why not I with thine?

Seybt verletzt diesen schönen Aufbau durch die grobe und banale Reimfolge:

Die Quellen mit dem Fluss sich mischen,
Mit dem Meer eint sich der Fluss;
Des Himmels Winde einen sich
Stets mit süssem Kuss.
Nichts steht in der Welt allein:
Jedes, Gottes Wille spricht,
Sich mit andern Wesen eine —
Warum ich mit deinem nicht?

Der ganze Zauber des Gedichtes ist verflogen, nicht zuletzt auch dank der hässlichen Satzkonstruktion in der zweiten Strophenhälfte. Strodtmann gelingt dann durch Einhaltung des ursprünglichen Reimschemas der bedeutend bessere Wurf:

Quelle eint sich mit dem Strome,
Dass der Strom ins Meer vertauche;
Wind und Wind am blauen Dome
Mischen sich in sanftem Hauche.
Nichts auf weiter Welt ist einsam,
Jedes folgt und weht sich hier
Einem andern allgemeinsam —
Warum denn nicht *wir*?

Auch die Zeilenfüllung ist hier dem Original bedeutend besser angenähert und die Beachtung der Reimart bewirkt auch eine adäquate Wiedergabe der Zeileneinheit.

Diese Beispiele sollten als Beweis für die Notwendigkeit genügen, dass auf Reimschema und Reimart unbedingt geachtet werden muss, will die Uebersetzung Anspruch auf Qualität machen.

Fraglich ist die deutsche Wiedergabe bei englischen Reimwörtern wie *flower*, *hour*, *tower* und ähnlichen, wo die Grenzen zwischen männlichem und weiblichem Reim verwischt sind. «*Flower*» zum Beispiel ist grammatikalisch betrachtet ein weibliches, phonetisch aufgefasst meist ein männliches Reimwort, während «*hour*» phonetisch oft ein weibliches, grammatikalisch aber ein männliches Reimwort ist. In Shelleys «*The Cloud* (26)» endigt die erste Zeile auf «*Flower*», was die verschiedenen Uebersetzer auch verschieden aufgefasst haben. Seybt und Geilinger wählen im Deutschen einen weiblichen, Borchardt hingegen einen männlichen Endreim: Kühle, Schwüle, Blühn. Hier darf der Uebersetzer sicherlich frei entscheiden und das ihm passend erscheinende Wort einfügen. Im vorliegenden Fall trifft Borchardts «*Blühn*» das Original wohl am besten.

In der Lyrik Shelleys finden sich aussergewöhnlich viele unreine Endreime, vor allem sogenannte «*eye rimes*» (Augenreime), bei denen sich nur das Schriftbild, nicht aber die Aussprache reimt. Im soeben besprochenen Gedicht stossen wir auf Reime wie: *river*, *ever*. Wie soll nun der Uebersetzer in diesen Fällen vorgehen? Die Lösung ergibt sich schon aus dem vorigen Vergleich. Seybt gibt dieses Reimpaar mit «*mischen, sich*» wieder, mit zwei Wörtern also, die sich überhaupt nicht reimen. Strodttmann wählt einen reinen Reim (*Strome, Dome*) und kommt damit dem Original nicht nur nahe, sondern verbessert es auch. Man kann sich mit Recht fragen, ob eine solche Verbesserung des Originals zulässig sei, jedenfalls aber steht es fest, dass diese Uebertragung dem Original gerechter wird als die Seybt'sche. Da nun das Deutsche über keine Augenreime verfügt, bleibt dem Uebersetzer nur die Wahl zwischen einem reinen und einem möglichst wenig unreinen Reim. Beide Wege sind angängig, und der Uebersetzer muss sich wohl in jedem konkreten Fall zu einer anderen Lösung entscheiden. Regeln lassen sich hierzu keine aufstellen. Immerhin darf man wohl

mit Wolfgang Kayser als allgemeine Richtlinie folgende fünf Punkte aufstellen:

«Uns scheint folgendes zu gelten:

1. Die Unreine stört in Reimpaaren mehr, als wenn die Reime weit auseinander stehen.

2. Bei den langen Vokalen und Diphtongen sind wir entschieden feinfühlicher als bei den kurzen.

3. Auch bei den Reimen zwischen langen und kurzen Vokalen fällt die Unreinheit stark ins Ohr.

4. Die Stilschicht setzt einen grossen Unterschied. Im gehobenen Stil sind wir ungleich feinhöriger...

5. Es scheint so zu sein, dass eine sehr musikalische Sprache den Reim freier behandeln kann als eine an sich spröde, die gewissermassen auf Reinheit des Reimes als des einzigen Klangmittels angewiesen ist...⁶³»

Der Uebersetzer sieht sich also gezwungen, jeden unreinen Reim genau zu prüfen, da die Unreinheit des Reimes gänzlich verschiedener Art sein kann. Egerton Smith unterscheidet Unreinheit der Qualität (entweder der Vokale, der Konsonanten oder gar beider), der Betonung und schliesslich von Qualität und Betonung zusammen ⁶⁴.

In der «Hymn to Intellectual Beauty» (25) mit dem Reimschema: abbaaccbdee findet sich in der zweiten Strophe ein unreiner Reim des Originals. Die folgende Gegenüberstellung zeigt die Reime des Originals und diejenigen der Uebersetzungen von Seybt, Strodttmann und Geilinger in dieser Reihenfolge:

—consecrate	—heiligest	—Strahl	—hehr	(a)
—upon	—fällt	—fällt	—erhellte	(b)
—gone	—welt	—welt	—gespellt	(b)
—state	—lässt	—fahl	—schwer	(a)
—desolate	—öd	—Thal	—leer	(a)
—ever	—Bogen	—Licht	—Bogen	(c)
—river	—Wogen	—bricht	—gezogen	(c)
—earth	—vergeht	—zerfällt	—gezeigt	(b)
—shewn	—Traum	—Schrecken	—Tod	(d)
—birth	—Raum	—bedecken	—rot	(d)
—hope	—tragen	—Unterlass	—bereit	(e)
—scope	—verzagen	—Hass	—Leid	(e)

⁶⁴ Principles of English Metre, p. 179—180.

⁶³ Kleine deutsche Versschule S. 82.

Die beiden c-Zeilen weisen bei Shelley einen Augenreim (ever, river) auf, der durchweg von allen Uebersetzern mit einem reinen deutschen Reim wiedergegeben wird, was sicherlich richtig ist. Der Reim der letzten b-Zeile (shewn) ist hinsichtlich seiner vokalischen Qualität unrein: upon, gone, shewn. Seybt gibt die b-Reimfolge mit unreinen Reimen wieder (Fällt, Welt, vergeht), wobei der letzte Reim auch noch konsonantisch unrein ist. Strodtmann ändert die Stellung des unreinen Reimes und lässt ihn bereits im ersten Reimpaar auftreten (fällt, Welt, zerfällt), was etwas auffälliger wirkt als die Stellung in der letzten b-Zeile. Bei Geilinger hingegen, der den unreinen Reim an letzter Stelle folgen lässt (erhellt, gespellt, gezeigt), fallen die vokalischen und konsonantischen Unreinheiten weniger ins Gewicht, da ja die fragliche Zeile vom vorhergehenden Reimwort einen Abstand von fünf Zeilen aufweist.

Gleitende Reime finden sich in Shelleys Lyrik an einigen Stellen: für ihre Uebersetzung muss das bisher Gesagte genau so gelten, wenn auch im Deutschen die dreisilbigen Reimwörter schwerer zu finden sind und hinsichtlich der Zeitdauer der Silben den englischen Gleitreimen unterliegen.

Ein weiteres Beispiel für abweichende Auffassungen der Uebersetzer findet sich in «To*** (17), mit den Anfangszeilen:

One word is too often profaned
 For me to profane it,
 One feeling too falsely disdained
 For thee to disdain it.

Müssen wir nun das Reimpar (profane it, disdain it) als männliche oder weibliche Reime auffassen? Seybt ändert das Versschema ein wenig, fasst aber das Reimpaar als weiblich auf — was uns ebenfalls richtig erscheint — und setzt:

Ein Wort, wird zu oft nur entweiht,
 Als dass ich es entweihte,
 Ein Gefühl nur zu oft missdeutet,
 Dass dein Herz es missdeute.

Immerhin könnte man die Auffassung vertreten, dass das «it» in beiden Zeilen einen männlichen Reim bilde, der nur durch eine akzidentielle lautliche Uebereinstimmung der vorhergehenden

den Silben noch unterstrichen werde. Die Ansicht Seybts aber scheint uns doch einleuchtender, der — wie übrigens auch Feist (entweihete, gereute) — das «it» in den beiden fraglichen Zeilen nur als zweite Reimsilbe eines weiblichen Reimes auffasst. Anders liegt der Fall in der ersten Strophe von «Mutability» (14):

The flower that smiles to-day
To morrow dies;
All that we wish to stay
Tempt and then flies.

Hier haben wir es offensichtlich mit einem erweiterten männlichen Reim zu tun (to-day), to stay). Trotzdem übersetzt Seybt:

Die Blume, die heut' sich entfaltet,
Schon morgen verblüht;
Und was wir uns dauernd wünschen,
Reizt und entflieht.

Er verändert also nicht nur das Reimschema (abab...), sondern erlaubt sich überdies noch die Freiheit, die erste und dritte Zeile weiblich und gar ungereimt endigen zu lassen, was dem Gedicht natürlich sehr abträglich ist. Es wäre unbedingt vorzuziehen, bei den harten männlichen Reimen zu bleiben und wenn möglich auch das Reimschema des Originals beizubehalten. Etwa:

Der Blume Tagespracht
Ist bald verblüht;
Die Hoffnung uns verlacht,
Reizt und entflieht.

Ganz abgesehen von der Korrektur in der Anzahl der Hebungen und Senkungen bewirkt schon allein der Einsatz der männlichen Endreime eine grosse Annäherung an Klang und Rhythmus des Originals. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie sehr der Uebersetzer in solchen Fällen an die Einhaltung der Reimarten und Reimschemata des Originals gebunden ist.

Auf gebrochene Reime stoßen wir bei Shelley ziemlich selten: sie können hier deshalb übergangen werden. Von Bedeutung aber sind die «leonine vers rimes» oder leoninischen Reime, wie wir sie in Shelleys «Cloud» (26) durchweg antreffen. Man vergleiche die Uebersetzungen der ersten vier Zeilen von Strophe sechs:

I am the *daughter* of earth and *water*
And the *nursling* of the sky.
I pass through the *pores* of the ocean and *shores*,
I change, but I cannot die.

Diese *leoninischen* Reime dürfen nicht mit den Binnenreimen verwechselt werden, wie wir sie in Shelleys Lyrik wiederholt antreffen. Die leoninischen Reime sind deutsch schwerer wiederzugeben, da ihre Stellung innerhalb der Zeile feststeht und diese in zwei gleiche Hälften teilt. Man könnte sich demnach diese vier Zeilen ebensogut in Form einer sechszeiligen Strophe mit dem Reimschema aabccb geschrieben denken. Seybt verzichtet nun ganz auf die Wiedergabe der leoninischen Reime und setzt:

Ich bin von der Erd' und dem Meer geboren,
Ein Pflegling der Luft: ich flieh
Durch des felsigen Strandes, des Meeres Poren,
Ich wandle mich; sterbe nie.

Statt des ursprünglichen Reimschemas abab... setzt er ein neues (abab...) und verzichtet auf den leonischen Reim der Zeilen eins und drei. Dass dadurch dem Gedicht Wesentliches verloren geht, liegt auf der Hand. Ein Hauptreiz dieser Verse besteht ja gerade in diesen leoninischen Reimen, die unbedingt mitübernommen werden müssen. Seybt hat sich die Sache zu leicht gemacht. Geilinger überträgt viel getreuer und besser:

Tochter von nasser Erde und Wasser,
Des Himmels Liebling flieg ich wie Licht
Durch Meeresporen und Felsenohren;
Ich wechsele; sterben, das kann ich nicht.

Abgesehen von den metrischen und rhythmischen Veränderungen sind die Reime getreu und richtig wiedergegeben. Einzig die erste Zeile hat den Nachteil, dass nach dem ersten leoninischen Reimwort (nasser) keine Pause steht wie im Original, denn der leoninische Reim wird dadurch etwas verwischt. Sehen wir uns noch die Lösung Borchardts an:

Ich bin die Brut von Veste und Flut
Und der Säugling ich des Blaus, —
Ich tret aus Poren den Meeren und Mooren,
Tausch aus, aber sterbe nicht aus:

Metrisch wiederum äusserst treu; die leonischen Reime sind ausgezeichnet wiedergegeben, dagegen muss er (wie übrigens auch Geilinger) einen Tausch des männlichen und weiblichen Reimes der ersten und dritten Zeile in Kauf nehmen. Der Binnenreim der letzten Zeile (I) gibt Borchardt mit dem Worte «aus» wieder, was verglichen mit dem Original etwas zu auffällig und fast störend wirkt. Will man diese Nachteile vermeiden, dafür einen kleinen konsonantisch unreinen Reim gestatten, so liesse sich der Text etwa so übersetzen:

Des Meeres Erbe und Tochter der Erde,
Bin Schosskind ich dem Licht;
Ich durchdringe das Land, das Meer und den Strand:
Ich wechsele, doch sterb ich nicht.

Diese Vergleiche zeigen wiederum deutlich, dass der Uebersetzer dem Original nur dann gerecht wird, wenn er — ganz abgesehen vom Metrischen und Rhythmischen — Reimart und Reimschema getreu übernimmt. Selbst eine lautlich stark abweichende Wiedergabe eines Reimes kann die Uebersetzung unter Umständen bereits gefährden. So darf der Binnenreim der letzten Zeile nicht mit dem breit ausladenden «Aus» wiedergegeben werden, er bleibt besser ganz weg oder wird durch das anspruchlosere und bindendere «ich» übersetzt.

Epanaphorae, Wiederholungen desselben Wortes zu Beginn mehrerer aufeinanderfolgender Zeilen, finden sich bei Shelley des öfteren, wie wir schon oben in «The Fugitives» (9) gesehen haben. Bezeichnend dafür ist auch die erste Strophe von «Remembrance» (18):

Swifter far than summer's flight —
 Swifter far than youth's delight —
 Swifter far than happy night,
 Art thou come and gone —
 As the wood when leaves are shed,
 As the night when sleep is fled,
 As the heart when joy is dead,
 I am left lone, alone.

Beide Uebersetzer dieses Gedichtes, Seybt und Strodttmann, haben sich mit Recht davor gehütet, die Epanaphorae zu zerstören, obwohl das Deutsche im zweiten Teil der Strophe durch die lautliche Unterschiedlichkeit der Artikel die exakte Wiedergabe nicht restlos gelingen lässt.

Es erübrigt sich, hier auf weitere Einzelheiten einzutreten, da wir im dritten Teil, bei den Gedichtsanalysen, noch eingehend auf manche konkrete Beispiele zu sprechen kommen.

Wenn bisher besonders betont wurde, wie wichtig es ist, das Reimschema so getreu wie nur immer möglich wiederzugeben, so hat das seinen bestimmten Grund. Man könnte wohl annehmen, dass eine Veränderung dieses Schemas (wie zum Beispiel abba zu abab) dem Gedicht nicht wesentlich schaden könne. Es ist aber zu bedenken, dass das Reimschema neben der Koppelung von Reimwörtern noch eine andere, wesentliche Funktion ausübt: die Markierung der Stropheneinheit. Deshalb ist es von Belang, ob man es mit Reimpaaren (aa, bb, cc...), Kreuzreimen (abab...), umarmenden Reimen (abba...) oder Schweifreimen (aabccb...) zu tun hat, denn jedes Schema weist seine besonderen Eigenheiten und Eigenschaften auf, die alle eng mit dem Inhalt des Gedichtes verflochten sind. Mit diesem Bezug kommen wir auf einen weiteren bedeutsamen Punkt zu sprechen: auf die Gedichtsstrophe.

3. Die Strophe

Mit der Einheit der Strophe treffen wir nun auf eine dritte Art von Rhythmus im Gedicht. Egerton Smith, dessen Terminologie wir auch weiterhin übernehmen, nennt diese Einheit *tertiären Rhythmus*. Er schreibt ⁶⁵:

⁶⁵ Principles of English Metre, p. 194—195.

«Stanzas or strophes are units of tertiary rhythm in poetry, unitary groups of verses combined according to a uniform and more or less symmetrical pattern, the structural arrangement being usually marked by rime. Rime is not essential (see for example Collin's Ode to Evening), but the lines occupying corresponding positions in the stanza must also correspond in length and rhythmical structure. This correspondence is accentuated by similarity in rime-scheme, so that rime may play an organic part in the moulding of stanzas. Each stanza in the series has usually, then, one system of riming sounds different in quality from, but uniform in scheme of arrangement with, that of the preceding and following stanzas.»

Nun besteht allerdings die Freiheit, die Verse ununterbrochen, d. h. ohne Gruppierung in Strophen, zu schreiben, so dass einzig (wie beim Blankvers) die Zeile eine Einheit bildet. Das Reimschema aber ordnet das Gedicht doch in mehrere Einheiten, wenn diese im Schriftbild auch nicht zur Geltung kommen. Der Kreuzreim ist noch am ehesten dazu geeignet, diese Einheit zu verwischen, während andererseits ein Gedicht mit umarmenden Reimen unweigerlich Strophencharakter aufweist, auch wenn das Schriftbild diesen zu verleugnen sucht.

Es ist bereits im vorigen Kapitel aufgefallen, dass Rhythmus und Reim eng zusammenarbeiten, so dass durch die Wiederkehr beider eine gewisse Einheit entsteht. Man greife nochmals auf die erste Strophe von «Mutability» (14) zurück:

The flower that smiles to-day
To morrow dies;
All that we wish to stay
Tempts and then flies.
What is this world's delight?
Lightning that mocks the night,
Brief even as bright.

Das Reimschema ababccc arbeitet wunderbar mit Metrum und Rhythmus zusammen. Die Schlusszeile der Strophe wird durch die Verzögerung (Einschiebung einer Langzeile) verstärkt, da man die letzte Kurzzeile etwas früher erwartet. Durch die Reimgleichheit der drei letzten Zeilen wird die Schlusszeile am Strophenende nochmals unterstrichen. Um diese Wirkung in der

deutschen Uebersetzung auch nur annähernd zu erzielen, darf weder im Rhythmus noch im Reimschema auch nur die geringste Aenderung vorgenommen werden. Seybt zerstört die ganze Wirkung des Originals durch die Freiheiten, die er sich in manchen Belangen gestattet:

Die Blume, die heut' sich entfaltet
Schon morgen verblüht;
Und was wir uns dauernd wünschen,
Reizt und entflieht;
Was sind die Freuden der Welt?
Ein Blitz, der die Nacht erhellt,
So flüchtig wie glänzend.

Statt Schlußstrich und Zusammenfassung der Strophe zu sein, fällt seine letzte reimlose Zeile völlig aus dem Rahmen der Strophe und sprengt diese, statt sie zur Einheit zusammenzufassen. Man vergleiche damit den Versuch:

Der Blume Tagespracht
Ist bald verblüht;
Die Hoffnung uns verlacht,
Reizt und entflieht.
Der Nacht, vom Blitz erhellt,
Gleichen die Freuden der Welt:
Kurz und zerspellt.

Dem Nachteil der Auslassung der Frageform im Original steht in der Uebersetzung der Vorteil der Einhaltung von Metrum, Rhythmus und Reimschema gegenüber. Aehnliche Fälle finden wir in allen Uebersetzungen, besonders da, wo die Schlusszeile der Strophe noch als Refrain dient und somit die Strophen-einheit doppelt untermauert. So in «A Lament» (10):

O World! O Life! O Time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more — oh, never more!

Out of the day and night
A joy has taken flight;
Fresh spring, and summer, and winter hoar
Move my faint heart with grief, but with delight
No more — oh, never more!

Der Kulminationspunkt der Strophe liegt in der letzten Zeile, und die zweite Strophe erhält durch den Refrain nochmals er-

höhte Wucht. Dieses Gedicht ist in seiner Art vollkommen, und die deutsche Wiedergabe muss mit denselben Mitteln dieselbe Wirkung zu erzielen suchen, da eine allzu freie Uebertragung niemals die Qualität des Originals erreichen wird. Eher darf hier eine inhaltliche denn eine metrische oder rhythmische Konzession gemacht werden. Eine Aenderung der Reimart oder des Reimschemas kommt schon gar nicht in Betracht. Mit den einzelnen Uebersetzungsversuchen dieses Gedichtes beschäftigen wir uns im Abschnitt über die Analysen eingehend.

Shelley verwendet meist regelmässige, d. h. einheitlich gleich gebaute Strophen innerhalb desselben Gedichtes. Wo er aber Ausnahmen macht, sind diese unbedingt zu berücksichtigen, da sie immer ganz bestimmte Zwecke und Ziele verfolgen. In «The Cloud» (26) setzen sich die Strophen des Originals aus verschiedenen Zeilenzahlen zusammen und rufen dadurch einen uneinheitlichen Eindruck hervor (12, 18, 14, 14, 14, 12). Seybt behält mit Recht dieses Schema bei, während sich Geilinger eine völlig ungerechtfertigte Aenderung erlaubt: 12, 12, 20, 14, 14, 12. So schmiedet er zwei völlig verschiedene Bilder in ein und derselben Strophe zusammen, was die ohnehin schon lange zweite Strophe unverhältnismässig verlängert und überdies noch ihrer Einheit beraubt, da diese völlig verwischt wird.

Die kleinste Stropheneinheit, das Couplet oder der Zweizeiler, findet sich bei Shelley nur einmal. In allen andern Fällen setzt er die Zweizeiler ununterbrochen und zusammenhängend wie in «Summer and Winter» (31) mit dem Reimschema: aa, bb, cc... Im Originaltext stossen wir hier nur auf zwei ganz schwach unreine Reimfolgen: sky, eternity. Seybt aber benützt in seiner Uebertragung fast durchgehend unreine Reime, was fast den Eindruck erweckt, als habe man Blankverse vor sich: Tag, gemacht; blasen, Massen; Getümmel, Himmel; Ewigkeit, freut; Felder, Wälder; immer, Schimmer; verderben, sterben; Schoss, Klos; Kreis, drängt, denkt, Greis. Mit Ausnahme von drei Reimpaaren also, wovon das eine noch umarmender Reim statt Reimpaar, sind sämtliche Reime unrein! Gerade bei Zweizeilern, bei Reimpaaren, ist die Reinheit des Reimes von erhöhter Bedeutung.

Von der nächstgrösseren Stropheneinheit, den Dreizeilern, findet man bei Shelley Terzinen vor. Die Terzinen, die aus Italien stammen, sind eigentlich im Deutschen nie recht heimisch geworden, obwohl sie Hugo von Hofmannsthal in neuerer Zeit meisterlich gehandhabt hat. Sie eignen sich gut zu melancholischen Betrachtungen, wie sie Shelley zum Beispiel in der «Ode to the West Wind» (1) anstellt. Da der Reim immer weiterläuft (aba, bcb, cdc . . . yzy, z) ist, wie Kayser⁶⁶ richtig feststellt, der Strophencharakter nicht sehr ausgeprägt; dies besonders dann, wenn die Satzkonstruktion nicht mit dem Strophenbau übereinstimmt und die Enjambements nicht nur die Zeilen, sondern gar die Strophen betreffen. Deshalb ist die Uebertragung *ins Deutsche* bei den Terzinen besonders schwer. In der Ode an den Westwind macht sich die Reimknappheit im Deutschen noch besonders bemerkbar, da die drei ersten Paragraphen durchweg mit gleichen Reimlauten enden. Auch geht Shelleys Satzkonstruktion mehrmals über zwei oder drei Strophen hinweg, was jedem Paragraphen — unterstützt durch das sich jagende Reimschema — etwas von einer Beschwörungsformel verleiht, die dann schliesslich im Zweizeiler am Schluss ihren Kulminationspunkt findet. Zum Vergleich der Uebersetzungen wählen wir den zweiten Paragraphen, der im Originaltext folgendermassen lautet:

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion,
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,

Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine airy surge,
Like the bright hair uplifted from the head

Of some fierce Maenad, even from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height
The locks of the approaching storm. Thou dirge

Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might

Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail will burst: O hear!

⁶⁶ Kleine deutsche Versschule, S. 41.

Syntaktisch besteht der ganze Paragraph aus zwei einzigen Sätzen, deren erster gleich drei Strophen umfasst! Diese Steigerung im Deutschen wiederzugeben, ohne die Satzkonstruktion unverständlich werden zu lassen oder die Reime allzuweit herzuholen, ist ein schwieriges Unterfangen. Seybt übersetzt:

Auf dessen Strom im wilden Himmelsreigen
Hinfährt, wie welkes Laub, die Wolkenschar,
Geschüttelt von des Weltalls Wirrgezweigen,

Des Ungewitters Boten: gleich dem Haar
Umflatternd der Bacchantin Haupt, so flieht
Auf deiner luftigen Woge blauem Klar

Bis an die Schwindelhöhe des Zenith
Vom tiefsten Horizontes Dämmerrand
Des nahen Sturms Gelock. Du Totenlied

Des Jahrs, dem deine unsichtbare Hand
Die Nacht zum Grabmal wölbte, schauerlich
In düstern Nebelbogen ausgespannt

Zum Trauerdom, aus dessen Halle sich
Blitz, Hagel, Donner stürzt — du, höre mich!

Neben drei unreinen Reimen gegenüber einem einzigen des Originals wirken vor allem allzu gesuchte Wörter, wie «Wirrgezweige», «das Klar» und «Schwindelhöhe» unschön und störend. Ueberdies ist der Genitiv von «Zenit» grammatikalisch falsch gebildet: es fehlt die Endung —(e) s. In den Schlussreimen sind die Vokale dem Original schlecht angepasst; die i-Laute häufen sich zu stark, was den dumpfen Klang des Originaltextes zerstört. Die syntaktische Wiedergabe ist Seybt gut geglückt, wenn auch der erste Teil reichlich schwer zu verstehen ist.

Wir wollen hier nicht sämtliche Uebersetzungen dieser Ode vergleichen, der Versuch Feists aber muss in unserem Zusammenhang noch eingehender untersucht werden. Er lautet:

Du dessen Lauf des Aethers wirbelnd Steigen
mit Wolken deckt, wie Waldlaub, das entgleitet
aus Himmels und Ozeans verflocht'nen Zweigen,

Engel und Blitz und Regen! ausgebreitet
auf deines Luftgewoges blauem Ried,
und wie das Haar sich der Maenade spreitet,

vom trüben Horizonte zum Zenith
nach aufwärts stiebt die wilde Lockenpracht
des Sturms, der naht. Du bist das Totenlied

des alten Jahrs, dem diese letzte Nacht,
dass über seinem Grab ein Dom sie wäre,
sich wölbt mit all der aufgestauten Macht

von Dampf, aus dessen dichter Atmosphäre
Blitz, schwarzer Regen und Hagel bricht: o höre!

Auch hier zählen wir zwei unreine Reime, vor allem aber wirkt die Konstruktion so unverständlich und undeutsch, dass man lieber noch die alte Uebertragung Seybts annimmt. Auch hat Feist die männlichen Reime des Originals an mehreren Stellen in weibliche umgewandelt, was hier schon gar nicht angängig ist, da der Schluss zu weich ausklingt und das Gebieterische und Beschwörende des Originals verloren geht. Lautlich sind die Endreime getreuer als bei Seybt, da jedoch ausgerechnet der Reim der Schlusszeile unrein ist, geht viel der ursprünglichen Wirkung verloren, und die Einheitlichkeit des Paragraphen muss darunter leiden. Auch bei Geilinger finden wir ähnliche Mängel, während Strodtmann das Original metrisch zu ungenau wiedergibt. Desgleichen Wolfenstein, dem aber die Steigerung der Spannung am besten geglückt ist.

Von den Vierzeilern — eine der häufigsten Strophenformen — müssen in erster Linie jene erwähnt werden, die durch ihr Reimschema aabb eigentlich aus zwei Zweizeilern zusammengesetzt erscheinen, so dass nur die Anordnung des Gedichtes im Druck den Vierzeiler erkennen lässt. Ein solcher Vierzeiler, den Shelley übrigens in der ersten Fassung als Couplets drucken liess, ist «To***» (5). Die Satzkonstruktion zeigt noch deutlich, dass man es hier mit ursprünglichen Zweizeilern zu tun hat:

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the belovèd's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on.

In der Textausgabe Formans ⁶⁷ erwähnt eine Anmerkung, diese Druckweise gehe auf einen Vorschlag Garnetts zurück, der die künstliche (oder erkünstelte) Teilung in vier Couplets und zwei Strophen aufhebe, wie sie in früheren Ausgaben aufgenommen worden sei. Das Liedhafte dieses Gedichtes scheint zweifellos in dieser neuen Druckart besser zur Geltung zu kommen. Trotz dieser Aenderung darf man aber nicht so weit gehen wie Seybt, der das Gedicht in das neue Reimschema abab, abab überträgt:

Klänge, wenn die Lippen schweigen,
Noch in der Erinnerung beben,
Düfte, wenn die Veilchen bleichen,
Im Sinn, den sie erquickt, fortleben.

Welker Rosen Blätter streu'n
Sich um des Geliebten Ruh;
So auf den Gedanken mein,
Ruh' die Liebe, schiedest du.

Schon Interpunktion und Satzinhalt fordern die Einhaltung des ursprünglichen Reimschemas. Fast scheint es, als richte Seybt seine Strophenteilung nach den weiblichen und männlichen Reimen, indem er die ersten beiden männlichen durch weibliche übersetzt und damit seine zwei Strophen innerhalb ihrer Einheit gleichschaltet. Diese Uebertragung beweist klar, wie eine einzige Abweichung vom Original (hier vom Reimschema) meistens unweigerlich eine weitere Abweichung im Gefolge hat (hier die Substituierung weiblicher Reime). Geilinger versucht zu verbessern, was ihm auch weitgehend glückt. Allerdings muss er rhythmisch geringfügige Variationen in Kauf nehmen:

Die Musik, die sanft verklungen,
Bebt, von der Erinnerung nachgesungen;
Schwinden süsse Veilchen müde hin,
Lebt ihr Duft noch im erquickten Sinn.

Blätter, einer Rose hold entträuft,
Werden für der Liebsten Bett gehäuft.
Und was du vor deinem Tod erdacht,
Liebe legt sich drauf zur Schlummernacht.

Die Freiheiten inhaltlicher Natur sind etwas grösser als bei Seybt, dafür sind die bedeutend wichtigeren Einheiten der

⁶⁷ Forman, IV. S. 77.

Zweizeiler sehr gut gewahrt. Der einzige kleine Nachteil dieser sonst vorzüglichen Uebertragung liegt in der falschen Stellung der weiblichen Reime, die im Original nicht einleitend, sondern variierend und überleitend gesetzt sind. Ueber die Einheit der Strophen kann man hier mit Fug und Recht zweierlei Meinung sein, die Wahrung der Zweizeiler aber erscheint fraglos als Gebot.

Vierzeiler mit Kreuzreim sind auch im Deutschen sehr häufig. Wir wählen hier ein isometrisches und ein anisometrisches Beispiel. Das isometrische hat eine ausserordentlich schöne, ziemlich schwer übersetzbare Schlußstrophe: «Mutability» (2), vierte Strophe:

It is the same! — For, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free:
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Nought may endure but mutability.

Das ganze Gedicht weist nur in der ersten und letzten Strophe einen weiblichen Reim auf, der aber an beiden Stellen unbedingt mitübersetzt werden muss, da er eng mit dem Inhalt verknüpft ist. Von einzigartiger Schönheit und deutsch fast unmöglich adäquat wiederzugeben ist der Schlussreim (still is free, mutability), der das Gedicht inhaltlich und rhythmisch wunderbar abschliesst. Der gebrochene Reim ist hier als subtiles Kunstmittel und nicht etwa als Schwäche aufzufassen. Seybt übersetzt:

Es bleibt sich gleich! — Die Freude wie das Leid,
Sie weilen nicht, du kannst sie nimmer halten;
Des Menschen Gestern gleicht nie dem Heut;
Nichts dauert — nur des Wechsels ewig Walten.

Die Vertauschung des männlichen mit dem weiblichen Reimpaar scheint wenig empfehlenswert. Wenn sich auch im Deutschen kaum ein gleichwertiger gebrochener Reim für das letzte Reimpaar finden lässt, so sollte doch die Schlusszeile um der Einheit der Strophe willen mit einem männlichen Reim übertragen werden. Auch durch den unreinen Reim (Leid, Heut) wird der Gedichts- und Strophenschluss gestört. Strodttmann löst die Aufgabe wesentlich besser:

Es bleibt sich gleich! — Der Freude wie den Sorgen
Ist stets zum Flug die Schwinge ausgespannt;
Des Menschen Gestern gleicht nie dem Morgen,
Und Nichts, als nur der Wechsel, hat Bestand.

Die fortlaufenden Kreuzreime werden durch diese letzte Strophe schön zu einem einleuchtenden Ende geführt, und die Aussage der letzten Zeile erhält durch den männlichen Endreim etwas Endgültiges, Feststehendes. Manchmal bilden ausnahmsweise, wie hier, vereinzelt eingeschobene männliche oder weibliche Reime jenes Glied, das eine Strophe zusammenhält und verbindet. Auf diese Funktion muss immer besonders geachtet werden.

Unser anisometrisches Beispiel ist eines der schönsten Lieder Shelleys: «Song» (3), das in bezug auf die Strophe hier übergegangen werden kann, da es keine besonderen Merkmale aufweist. Es wird im dritten Teil ausführlich analysiert.

Fünfzeilige Strophen sind in der englischen Lyrik eine häufige Erscheinung, in der deutschen finden wir sie seltener. Shelleys Reimschemata für diese Strophenformen lauten: aabbb (eine Art Couplets mit Schlusszeile), aabbC (Couplets mit Refrain), ababb (Kreuzreime mit Schlusszeile), aabaB (echter Fünfzeiler mit Refrain). Unter Shelleys Fünfzeilern finden sich ausschliesslich Dimeter, Trimeter und Tetrameter, was für diese Form sehr bezeichnend ist, da sie keine langen Zeilen erträgt, ohne dass ihr Fluss, ihre Bewegung empfindlich gehemmt wird. Es ist eine der Eigenheiten dieser Form, dass ihre Schlusszeile kräftig abschliessen muss und genügend Gewicht verlangt, da der Fünfzeiler oft — um einen Ausdruck Kayzers zu gebrauchen — ein Ritardano oder einen Trugschluss ausdrückt. Soll der Fünfzeiler gut klingen, müssen drei Bedingungen eingehalten werden: die Schlusszeile muss genügend Gewicht besitzen, die Zeileneinheit soll stark differenziert sein und der Inhalt darf innerhalb der Strophe nicht durch Satzende oder schwere grammatikalische Einschnitte zerrissen werden.

Die Abwandlungsmöglichkeiten dieser Form sind natürlich Legion, und wir haben bereits in «A Lament» (10) gesehen, welch ausserordentliche Schönheiten mit diesem Strophenbau zu erzielen sind. Shelleys Vielseitigkeit und Formenreichtum haben einige neue Gedichtsstrukturen geschaffen, die auch in

der Uebersetzung beibehalten werden müssen, soll sie nicht allen Reiz verlieren. Man vergleiche die Uebersetzungen der zweiten Strophe von «To a Skylark» (7):

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire,
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar,
and soaring ever singest.

Die Schlusszeile weist doppelte Länge auf und ist überdies in steigendem Rhythmus abgefasst. Dieser Strophenbau des 21-strophigen (!) Gedichtes gehört untrennbar zu dessen Inhalt, es ist deshalb völlig verfehlt, die einzelnen Strophen zusammenzuziehen und mit Vierzeilern zu verdeutschen, wie dies Wolfenstein tut:

Immer höher springend
Von der Erde ab,
Steigend singend, singend
Steigend: wenn ins Grab...

Der Schlussalexandriner darf selbstredend nicht mit zwei Kurzzeilen wiedergegeben werden, wie schon eine kurze Untersuchung des Reims und Reimschemas ergeben muss. Auch die Zäsuren in den Schlusszeilen haben in allen Strophen immer wieder eine andere Stellung inne, was dem Gedicht einen wesentlichen Reiz verleiht, der nicht übersehen werden darf. Seybt ist dem Original getreuer und schon dadurch wird seine Uebersetzung besser:

Höher, höher immer
Feuriger Wolke gleich,
Du dich immer schwingest
Durch der Lüfte Reich
Und immer singend, steigst,
und immer steigend, singest.

Wenn auch hier das Reimschema nicht genau wiedergegeben wird, macht diese Uebersetzung allein schon durch die Wahrung des Alexandriners den bedeutend besseren Eindruck; zu befriedigen vermag allerdings auch sie nicht. Die Bedeutung des Alexandriners als Wahrer der Stropheneinheit und als

Sinnbild für die Aufwärtsbewegung der Lerche ist hier derart, dass eine Abweichung vom Original Sinn und Inhalt des ganzen Gedichtes zerstört.

Auch in «Invocation to Misery» (6) sind die kurzen Zeilen schwer zu übersetzen, da das Reimschema zudem hohe Ansprüche an den Uebersetzer stellt (aabb). Die zweite Strophe des Originals:

Come, be happy! — sit near me:
Sad as I may seem to thee,
I am happier far than thou,
Lady, whose imperial brow
Is endiademed with woe.

muss Seybt aus Reimmangel mit dem veränderten Schema abbbc übersetzen, was die Anfangszeile abbröckeln lässt, so dass sie gewissermassen in der Luft steht:

Komm, sei glücklich! — Neben mir,
Ob ich traurig schein' auch, ruh!
Ich bin glücklicher als du,
Deren Herrscherstirn ein Thron
Für des Kummers Dornenkron.

Abgesehen vom Inhalt lässt sich das Original kaum mehr erkennen, dazu ist die deutsche Satzkonstruktion von geradezu imponierender Hässlichkeit. Die Zeileneinheit wird überdies durch die Auslassung des Verbuns in der Schlusszeile erheblich geschwächt. Man spürt wenig von einem Strophenende. Nicht viel besser, aber mit noch krasserer Aenderung des Reimschemas (abbc), übersetzt Wolfenstein:

Komm sei glücklich! Neben mir
Schein ich dir auch traurig, ruh.
Ich bin glücklicher als du,
Mächtige, in Qual gekleidet.

Die Zersplitterung der Stropheneinheit durch die Satzteilung zerstört in beiden Fällen den Strophenbau. Wolfenstein ballt den Inhalt in vier Zeilen zusammen und endigt die Strophe durch eine ungereimte Zeile, was noch schlechter ist. Die Wirkung der Verse Shelleys kann hier nur durch Wahrung des Reimschemas und Unterstreichung der Schlusszeile annähernd

erreicht werden. Alle Abweichungen zerstören und zersplittern neben der Stropheneinheit auch den Rhythmus. Man müsste etwa versuchen:

Komm sei glücklich! — Sitz mit mir:
Scheine ich auch traurig dir,
Ich bin glücklicher als du,
Deren Haupt mit Stolz und Ruh
Deckt des Kammers Krone zu.

Diese Beispiele mögen genügen. Sie erweisen unsere Behauptung, dass die Stropheneinheit des Fünfzeilers nur gewahrt bleibt, wenn das Reimschema beibehalten, der Schlusszeile das nötige Gewicht verliehen und die Zeileneinheit hinlänglich differenziert wird.

Die Sechseiler können hier übergangen werden. Der in den Beispielen gewählte Sechseiler, «Song of Proserpine» (11), schliesst beide Strophen mit identischen Zeilen, was natürlich auch für die Uebersetzung unumgänglich ist.

Von den längeren Strophenformen soll hier einzig noch auf die Spenserstanze näher eingetreten werden, die sich im Deutschen leider nie richtig eingebürgert hat. Sie unterscheidet sich von der achtzeiligen Stanze, die wir bei Schiller ziemlich häufig antreffen, durch eine zusätzliche neunte Zeile, meist einen Alexandriner. Das Reimschema lautet dann: ababbcbcc. Von unseren drei Beispielen ist aber nur eines (die Schlußstrophe der «Adonais») in der genauen und strengen Spenser'schen Form mit jambischen Pentametern abgefasst. Die «Stanzas, writen in Dejection near Naples» (22) weisen jambische Tetrameter auf und die «Ode to Heaven» (23) wurde in trochäischen Tetrametern geschrieben, wobei Shelley überdies noch das Reimschema abgewandelt hat: aabcbcdddd. Setzt sich auch die Spenserstanze mit ihren jambischen Pentametern dem Deutschen widerspenstig entgegen, so sind doch die beiden Abwandlungen, in Tetrametern, deutsch gut wiederzugeben. Auch beim ersterwähnten Beispiel ist es deshalb noch lange nicht angezeigt, im Deutschen eine andere Strophenform einzuführen. Die gut geglückte und originalgetreue Uebersetzung Wolfensteins beweist das Gegenteil. Wohl wird die Spenserstanze im Deutschen selten angewendet, doch scheinen einige gute Ge-

dichte und Uebersetzungen darauf hinzuweisen, dass sie auch in dieser Sprache Möglichkeiten besitzt, die noch nicht ausgeschöpft wurden.

Es bleiben noch die festen Gedichtsformen zu besprechen übrig. Bei Shelley kommt hier nur das Sonett in Frage. Seine «Ode to Naples» zeigt keine eigentlich strenge Form, wie es auf den ersten Anschein hin aussieht, sondern weicht von der traditionellen Form beträchtlich ab. Das Sonett ist eine in sich geschlossene Gedichtsform, man kann also nicht im eigentlichen Sinne des Wortes von einer Strophenform sprechen, da es sich eher um eine Einheit von vierzehn Zeilen handelt. Die Frage, welche Freiheiten sich der Dichter gegenüber der ursprünglich festgesetzten Sonettform herausnehmen darf, ist arg umstritten. Die strenge Form gliedert sich in zwei Vierzeiler (Quartette) und zwei Dreizeiler (Terzinen) mit dem Reimschema abba abba cdc dcd. Im Laufe der Zeit wurde diese italienische Form auf alle möglichen Arten abgewandelt. Zuerst wurde das zweite Quartett mit neuen Reimen ausgestattet, dann wurden auch die Terzinen mehrfach abgewandelt und die englische Form ging sogar so weit, aus dem Sonett drei Vierzeiler und einen Zweizeiler zu machen (Shakespeare). Ursprünglich sollten zweifellos eine kurze Pause nach dem ersten und eine längere nach dem zweiten Quartett, also nach der Oktave, gesetzt werden, um dann der 11. Zeile (der ersten Terzine) nochmals eine Pause folgen zu lassen. Diese Gedichtsform schrieb deshalb ursprünglich auch ganz bestimmt geartete Inhalte vor. Die Oktave bildete gewissermassen das Thema (erstes Quartett) mit Variationen (zweites Quartett), während die Sestine zur anfänglichen Aussage den Beweis oder ihre Folgerung enthielt, mit dem Kulminationspunkt des Gedichtes in der zweiten Terzine. Jede Strukturänderung hat deshalb auch eine Aenderung der Inhalte im Gefolge. Das englische Sonett mit dem Schlusszweizeiler unterstreicht allerdings die Lösung, den Höhepunkt des Gedichtes sehr kräftig, löst aber meist die feste Form von Oktave und Sestine auf.

Unter den ausgewählten Gedichten Shelleys finden wir drei Sonette mit den Reimschemata:

- «Ozymandias» (27): ababacdcedefef
 «Lift not the ... (28): abababcdcdcdcdcc
 «Ye hasten ... (29): abababccbdcdcc

Starre Gedichtsformen liegen einem ekstatischen Dichter wie Shelley ohnehin nicht besonders gut, es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, wenn er ihr Schema in hohem Masse zu sprengen sucht. Das Reimschema des ersten Beispiels weist keine scharfe Trennung von Oktave und Sestine auf, es tendiert eher zu Vierzeilern, ohne dass dabei der Schluss durch einen Zweizeiler scharf betont würde.

In den beiden weiteren Beispielen scheint eine Umkehrung von Oktave und Sestine vorzuliegen, was sich auch gedanklich — wenigstens deutlich im zweiten Beispiel — ausdrückt. Im dritten Fall liegt ein gedanklicher Einschnitt nach der Oktave vor, doch steht die Reimstellung dazu im Widerspruch.

Seybt wählt für die drei Sonette in derselben Reihenfolge die nachstehenden Reimschemata:

- (27) abbacddcefgfg
 (28) ababcdcdedefgg
 (29) abbaabbacdecde

Strodtmann wiederum anders:

- (27) abbaabbacdecde
 (28) abababcdcdcdcdcc
 (29) abbaabbacdecde

Geilinger, der von diesen Sonetten nur den «Ozymandias» übertragen hat, wählt als Reimschema:

- (27) ababccdadaeeae

Nur Strodtmann hat in einem einzigen Sonett (28) genau Shelleys Form übernommen, alle anderen Uebersetzungen kümmern sich ums Reimschema des Originals herzlich wenig. Wie wir aber bereits gesehen haben, sind die Schematas der Originale keineswegs zufällige Gebilde; zum mindesten müssten die Umkehrungen von Oktave und Sestine und der Zweizeiler am Gedichtsende von (29) in der Uebersetzung beibehalten werden. Shelley scheint mit dieser Umkehrung eine neue Sonettform gesucht zu haben, was schon daraus hervorgeht, dass er in sei-

nen vier letzten Sonetten diese Form (ababab) durchwegs verwendet. Beim Studium von Shelleys Sonetten muss diese Eigenart dem Uebersetzer auffallen. Es handelt sich dabei um eine Tatsache, die keinesfalls übergangen werden darf. Das Reimschema stimmt in diesen Fällen ganz mit dem Inhalt und der strophischen Gliederung überein, auch wenn es vielleicht vorzuziehen wäre, diese «Sonette» in anderer strophischer Gliederung zu drucken.

Die Untersuchung von Blankversen bleibt noch zum Schluss. Der Begriff des Blankverses wird hier in der freieren, englischen Verwendung verstanden, umschliesst also alle unge reimten Verse schlechthin. Unser Beispiel stammt aus Shelleys «Queen Mab» (32) und enthält die vielleicht bekanntesten und meistzitierten Zeilen Shelleys:

How wonderful is Death,
Death and his brother Sleep!
One pale as yonder waning moon
With lips of lurid blue;
The other rosy as the moon
When throned on ocean's wave
It blushes o'er the world;
Yet both so passing wonderful!

Die Kompensation für den fehlenden Reim liegt hier in der Melodie und im Rhythmus der Zeilen. Die Einheit des Gedichtes oder der Strophe lässt sich somit ebenfalls nur durch die rhythmischen Besonderheiten, klanglichen Wirkungen und durch die Wortwiederholungen unterstreichen und bewahren. Die Uebersetzung dieser reimlosen Zeilen ist schwieriger als es auf den ersten Blick anmuten mag. Man vergleiche das Original mit Seybts Versuch:

Wie wunderbar ist Tod,
Tod und sein Bruder Schlaf.
Der eine wie der Mond so bleich
Mit Lippen fahlen Blaus;
Der andre rosig wie der Morgen,
Wenn er der Erde tagt
Erröthend über'm Meer!
Und beide doch so wunderbar!

Die Wiederholung des «wonderful» ist auf Kosten einer Auslassung geglückt, dafür ist die rhythmische Wiedergabe schlecht, und die Anfangszeile ohne Artikel wirkt hässlich. Immerhin ist die Uebersetzung in bezug auf die Stropheneinheit — hier spielt ja die Wortwiederholung die grösste Rolle — verhältnismässig gut geglückt. Strodtmann versucht zu verbessern:

Welch Wunder ist der Tod,
Tod und sein Bruder Schlaf!
Der eine bleich, dem Monde gleich,
Mit Lippen fahlen Blaus;
Der andre rosig wie der Tag,
Der purpurn aus dem Meer
Heraufglüht in die Welt —
Und beide, ach, so schnell verrauscht!

Rhythmisch ist dieser Versuch bedeutend besser — auch rein sprachlich —, dafür fehlt die Wortwiederholung in der Schlusszeile. Der neu eingeführte Binnenreim in der dritten Zeile ist von fraglichem Wert, da er die zweite Gedichtshälfte etwas absinken lässt, denn das Ohr erwartet später einen weiteren Binnenreim, der dann aber ausbleibt.

Damit sind die wesentlichen Schwierigkeiten für die Uebersetzung hinsichtlich der Stropheneinheit — die natürlich stark vom Reimschema abhängig ist — zur Genüge erwähnt und erwogen. Auch hier scheint es wiederum, wie beim Reim und der Zeile, unumgänglich notwendig zu sein, dem Original die Treue zu wahren. Jede Abweichung oder Abwandlung geschieht auch hier wieder auf Kosten des Gedichtes und seiner Einmaligkeit. Das Reimschema der Strophenform (der tertiäre Rhythmus) muss also mit wenigen Ausnahmen beibehalten werden, soll nicht ein wesentlicher Bestandteil des Gedichtes in der Uebertragung verloren gehen. Dass mit dieser Forderung aber keine Unmöglichkeit gefordert wird, das beweisen die geglückten Versuche. In längeren Strophen darf wohl eher eine kleine Aenderung des Reimschemas zugebilligt werden, während sich eine solche in kleineren Strophen und strengen Gedichtsformen schon von vorneherein verbietet. Eine Abwandlung des Reimschemas hat viel schwerwiegendere Folgen als ein etwaiger un-

reiner Reim oder eine Ungenauigkeit in der Zeilenfüllung. Das Reimschema scheint fast dem Knochengerüst vergleichbar: es ist ein wichtiger Träger des Gedichtes, dessen Verletzung sich immer auf die eine oder andere Art auswirken muss.

4. Das Metrum

Unsere Auswahl der Gedichte umfasst alle verschiedenen Metren von Shelleys Lyrik. Es finden sich jambische Pentameter, jambische Tetrameter, jambisch-anapästische Tetrameter, anapästische Tetrameter, trochäische Tetrameter, jambische Trimeter, anapästische Trimeter, trochäische Trimeter, jambisch-anapästische Dimeter, anapästische Dimeter und ungereimte lyrische Jamben. Für den Uebersetzer ergeben sich aus dem Metrum keinerlei besondere Schwierigkeiten, solange es regelmässig ist. Im Englischen wie im Deutschen bestehen dieselben Metren, und für den Uebersetzer ist die Uebernahme des Metrums eine selbstverständliche Notwendigkeit.

Nun gibt es aber sehr wenig Gedichte, in denen das Metrum durchweg einheitlich und unverändert gehandhabt wird. Je ruhiger, einheitlicher und geschlossener der Inhalt des Gedichtes, um so weniger Aenderungen und Abweichungen vom Metrum. So findet man in Gedichten wie «Stanzas» (22), «Invocation to Misery» (6) und «Remembrance» (18) verhältnismässig wenig Variationen des Metrums, während in anderen Gedichten die Abweichungen manchmal so häufig sind, dass man kaum mehr von einem bestimmten, eindeutigen Metrum sprechen kann.

Jeder Dichter besitzt seine ureigenen Kunstmittel, das Metrum zu variieren. Einige dieser Kunstgriffe sind in der Lyrik allgemein gang und gäbe und jeder Dichter muss sie anwenden, sollen seine Verse nicht monoton und wie blosses Reimgeklingel wirken. Andere wieder trifft man nur bei einem ganz bestimmten Dichter, sie sind einzig für ihn bezeichnend und unterscheiden ihn von anderen Dichtern. Diese charakteristischen Variationen sollten nun, so gut es angeht, auch in der Uebersetzung aufzufinden sein, wenn sie Anspruch auf Richtigkeit erheben will. Ohne Wiedergabe der charakteristischen

Eigenheiten des betreffenden Dichters bleibt eine Uebersetzung unter dem geforderten Niveau. Da es aber schlechterdings unmöglich ist, alle Variationen auch im Deutschen an genau derselben Stelle und in derselben Zahl wiederzugeben, ergibt sich für den Uebersetzer das schwierige Problem, die charakteristischsten Variationen seines Dichters herauszusuchen und in die Uebertragung mitaufzunehmen.

Die wichtigsten Variationsarten Shelleys werden im folgenden besprochen⁶⁸. In erster Linie beschäftigt uns die einfache überzählige Silbe und die Silbenunterschlagung.

a) *Die überzählige Silbe*

Steht die überzählige Silbe am Zeilenanfang oder zu Beginn des ersten einzelnen Versfusses, so spricht man von *Anakrusis*. So in der ersten Zeile von «To a Skylark» (7), in der siebenten Strophe:

From) rainbow clouds there flow not,

Die erste Silbe, hier zugleich das ganze erste Wort, dieser trochäischen Trimeter kann als *Anakrusis* aufgefasst werden. Seybt übersetzt ebenfalls genau mit *Anakrusis*:

So) goldner Regen nimmer

während Strodtmann — wie so oft — das Original glaubt verbessern zu müssen:

Nie so goldner Regen

was zweifellos schlechter ist, da die überzählige Silbe der Strophe einen ganz bestimmten Rhythmus verleiht und sie vor Eintönigkeit bewahrt.

Oft ist diese Uebersilbe auch versteckt in gleitenden Daktylen oder Anapästen wie in «Indian Serenade» (15):

I arise) from dreams of thee
In the first) sweet sleep of night
When the winds) are breathing low,
And the stars) are shining bright.

⁶⁸ cf. *Louise Propst*, An analytic Study of Shelley's Versification. University of Iowa Studies. vol. V. no. 3. Febr. 1933.

Hier hat sich die überzählige Silbe unter den einleitenden Anapästen verborgen, welche die jambischen Trimeter einleiten. Seybt übersetzt korrekt und lässt jede Zeile mit einem Anapästen beginnen, dagegen ändert Strodtmann wiederum:

Ich erwach' aus Träumen von dir
Im ersten Schlummer der Nacht,
Wenn die Winde flüstern im Laub...

Ebenso Feist:

Ich stand auf von Träumen nach dir
in dem ersten Schlummer der Nacht
und die Sterne leuchteten klar
und die Winde atmeten sacht.

Immerhin hat Feist den ersten Anapästen genau wiedergegeben. Dadurch werden die jambischen Trimeter des Originals in anapästische verwandelt, wobei der mittlere Versfuss eine jambische Substitution aufweist. Alle deutschen Uebersetzungen konnten die Zeileneinheit nicht wahren und sahen sich genötigt, statt einem einzigen, einleitenden, zwei Anapäste zu setzen. Wir werden im dritten Teil noch nach der besten Lösung dieser Stelle suchen.

In der Zeilenmitte versteckt sich die überzählige Silbe manchmal in einem dreisilbigen, akzentlosen Versfuss, einem Tribrachys. In der «Ode to the West Wind» (1) lautet eine Zeile:

Of some fierce Maenad, *even from the dim verge.*

In diesem Falle wäre es nun zu weit gegangen, wollte man auch diese Variation im Deutschen nachahmen, um so mehr als ja das englische «even» hier auch einsilbig aufgefasst werden dürfte.

Im Zeilenausgang macht sich die überzählige Silbe meist in der Form eines weiblichen Reimes bemerkbar, wie wir bereits an mehreren Beispielen feststellen konnten. Wie Louise Propst bemerkt ⁶⁹, kann die überzählige Silbe manchmal als regulärer Teil des metrischen Schemas angewandt werden: «Where the extra syllable ends the even lines and where it ends the odd

⁶⁹ a. a. O.: p. 13.

lines, it lends to each poem a more regular anapaestic rhythm, characterizing the whole with a limpid movement.» Dies treffen wir in unseren Beispielen (17) und (19) an, worauf wir bereits hingewiesen haben.

b) *Silbenunterschlagung*

Die Auslassung einer Silbe zu Zeilenbeginn wurde bereits an Hand von Beispiel (20) «A Dirge» besprochen. In der Zeilenmitte tritt diese Auslassung oft in Form der kompensatorischen Pause auf; wie wir sie im bereits erwähnten Gedicht finden:

Wail, ^ /for the world's/ ^ wrong.

Am häufigsten aber erscheint die kompensatorische Pause im Zeileninnern. In «To Night» (13) lautet eine Zeile:

Thy brother death/ ^ came/ and cried.

Seybt übersetzt:

Dein Bruder Tod/ ^ kam herbei geschwind

während Strodtmann das Original verschlimmbessert:

Dein Bruder Tod frug sanft und lind:

was eine falsche Plättung der Originalzeile darstellt, in welcher diese Pause zweifellos mit voller Absicht gesetzt wurde. Sie darf keineswegs als Mangel oder Schwäche des Dichters ausgelegt werden, die der Uebersetzer zu beheben hat. Geilinger überträgt:

Dein Bruder Tod ^ kam und schrie:

was ohne Frage die beste dieser Lösungen darstellt, da die Zeilenlänge — im Gegensatz zu Seybt — gewahrt wird und die Pause am richtigen Platz steht.

Am Zeilenende ist diese Silbenunterschlagung eine häufige Erscheinung bei allen trochäischen Versmassen, selten ein Gedicht, wo sie nicht auftritt. Beispiele dafür erübrigen sich: wir sind schon bei der Besprechung von «To***» (5) damit in Berührung gekommen, wo mit Ausnahme der beiden Zeilen mit

weiblichem Endreim alle Zeilen des Gedichtes am Ende eine Silbenunterschlagung aufweisen.

Neben der überzähligen Silbe und der Silbenunterschlagung ist die häufigste Variationsform des Metrums die *Substitution* einzelner Versfüsse. In jambischen Zeilen trifft man häufig Substitution durch ein Trochäus, einen Daktylus oder Anapäst an, und umgekehrt. Am häufigsten ist die Umkehrung eines Versfusses, also trochäische Substitution in jambischen Versen oder jambische Substitution in trochäischen Versen.

c) *Umkehrung eines Versfusses*

Trochäische Substitution in jambischen Versen kommt häufig am Zeilenanfang vor, wodurch gewisse Wörter eine besondere Betonung erfahren. In «Mutability» (2) zum Beispiel in der Zeile:

Streaking the darkness radiantly! — yet soon

Seybt verzichtet gänzlich auf die Wiedergabe:

Die Finsternis mit bleichem Glanze streifen.

Ebenso Strodttmann, der überhaupt am wenigsten Rücksicht auf die Substitutionen nimmt:

Mit streifigem Licht die Dunkelheit erfüllen.

Es ist sicherlich nicht notwendig, alle diese Umkehrungen in der Uebersetzung getreulich nachzuahmen, da ja oft durch die Textverschiebungen die so herausgestrichenen Wörter in der Uebersetzung ohnehin einen betonten Platz erhalten, während sie im Original vielleicht an allzu unbetonter Stelle standen. Es wäre aber ein Fehler, die Substitution nur rein örtlich aufzufassen; sie hängt naturgemäss mit dem Inhalt des betreffenden Wortes eng zusammen, so dass jeweilen von Fall zu Fall entschieden werden muss, ob die Wiedergabe notwendig, oder ihre Auslassung zu rechtfertigen ist.

Auch in der Zeilenmitte (meist nach einer Pause) trifft man oft auf diese Art der Substitution. In der zweiten Strophe der «Hymn to Intellectual Beauty» (25) lesen wir:

This dim vast vale of tears,/vacant/ and desolate?

Seybt verzichtet auf die Wiedergabe dieser Variante und schreibt:

Du dieses düstre Tal der Tränen öd und leer?

Ebenso verfährt Geilinger, der aber wenigstens die Pause berücksichtigt:

Zurück im Tränental, das weit und leer.

Wolfenstein übersetzt so frei, dass der gesamte Inhalt dieser Zeile auf drei Worte zusammenschrumpft. Er berücksichtigt weder die Zeileneinheit noch den Rhythmus. Einzig Strodtmann kommt dem Original einigermassen nahe, auch wenn er die Substitution nicht berücksichtigt:

Und öde unser Reich, dies dunkle Tränenthal?

Keine dieser Lösungen vermag völlig zu befriedigen. Immerhin setzt Strodtmann die Zäsur richtig, und das nachfolgende «dies» besitzt einen halben Akzent, wodurch fast die Wirkung des Originals erreicht wird.

Die jambische Substitution in trochäischen Versen tritt an allen Stellen auf: am Zeilenanfang, im Zeileninnern und am Zeilenende. Das schönste und zugleich am schwierigsten zu übersetzende Beispiel ist das bekannte Gedicht «To a Skylark» (7). Initiale Inversion zum Beispiel in der zweiten Strophe:

The blue/ deep thou wingest,

Seybt und Strodtmann verzichten auf die Wiedergabe:

Du dich immer schwingest

setzt Seybt, und Strodtmann schreibt:

Du dich auf, und klingest

was beides ungenügend ist. Mit Inversion müsste diese Zeile lauten:

Ins Blau/ auf dich schwingest.

Die 20. Strophe desselben Gedichtes bringt die Substitution im Zeileninnern:

Better/ than all/ measures,

Alle Uebersetzer mussten sich vor dieser Nuance beugen, die sich deutsch ausserordentlich schwer wiedergeben lässt. Endlich findet sich noch in der 14. Strophe dieselbe Substitutionsart am Zeilenende:

Matched with thine, would /be all,

Auch hier versagen wiederum beide Uebersetzer. Man muss eingestehen, dass gerade diese häufigen Feinheiten in der Substitution und die verschiedene Setzung der Zäsuren das Original zu einem ausserordentlich schönen Gedicht machen, das aber im Deutschen wegen der kurzen Zeilen fast unübersetzbar wird. Metrische Feinheiten lassen sich in längeren Zeilen eher übersetzen, in Trimetern und Dimetern aber muss notgedrungen in der Uebersetzung vieles verloren gehen.

d) *Substitution eines Spondeus*

Meist tritt diese Art der Substitution unregelmässig verstreut in den Gedichten auf («Hymn to Intellectual Beauty» (25), in einigen Gedichten aber finden wir sie regelmässig an parallelen Stellen. Eines der schönsten Beispiele hiefür sind die Anfänge der ersten und vierten Strophe von Shelleys «The Cloud» (26): das eine Mal in Mittelposition, das andere Mal am Zeilenende:

I bring/fresh show/ers for the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear /light shade/ for the leaves when laid
In their noonday dreams;

Seybt macht den Versuch, diesen Spondeus auch ins Deutsche zu übernehmen, muss aber die Stellung innerhalb der Zeile etwas verändern:

Der dürstenden Au bring ich Regenkühle
Aus der Seen und Ströme Bronnen,
Und Schatten dem Hain, der in Mittagsschwüle
Ruht von Träumen umspinnen.

Geglückt ist dieser Versuch nicht. Mit etwas gutem Willen mag man in der ersten Zeile den Spondeus anerkennen, in der vierten Zeile aber wurde er durch einen Anapäst ersetzt. Geilinger verzichtet umgekehrt in der ersten Zeile auf die Wiedergabe dieser Substitution, dagegen ersetzt er den Spondeus der dritten Zeile durch einen Trochäus am Zeilenanfang:

Ich bringe Kühle für Blüten in Schwüle,
Kühle von Strömen und Meer,
Bringe/Schatten ins Licht für Blätter, die dicht
Liegen von Tagträumen schwer.

Borchardt ist in seiner Uebersetzung weitaus am getreuesten und vermag fast sämtlichen metrischen Substitutionen gerecht zu werden. Er setzt ausgezeichnet:

Ich bring frisch Sprühn für verdurstendes Blühn
Von Flüssen und Fluten,
Ich komm leicht Schatten, eh Blätter ermatten
In des Tagschlafs Gluten.

Sein Text entspricht genau dem englischen Vorbild: besser lässt es nicht mehr machen. Da der Spondeus die Eigenschaft besitzt, der Zeile ein gewisses Gewicht zu geben und bestimmte Stellen der Zeile hervorzuheben, ist seine exakte Stellung von einiger Bedeutung. So auch in der vierten Strophe unseres Beispiels:

That orbèd maiden, with white /fire lad/en,
Whom mortals call the moon,
Glides glimmering o'er my fleece-/like floor/,
By the midnight breezes strewn;
And wherever the beat of her un/seen feet/,
Which only the angels hear,
May have broken the woof of my tent's /thin roof/
The stars peep behind her and peer.

Seybt gibt alle Reime weiblich wieder und verzichtet völlig auf die gewichtigen Spondeen. Geilinger kommt dem Original etwas näher, obgleich auch bei ihm keine echten Spondeen zu finden sind. Die vier fraglichen Zeilen lauten bei ihm:

Die stille Maid, weisses Feuer ihr Kleid,
Geht glimmend süß über mich wie ein Vlies,
Und wo der Tritt ihrer Füße entglitt,
So dass mir mein Dach, das hauchdünne, brach.

Wiederum ist es Borchardt, der das Höchstmass an Korrektheit herausholt:

Die Nympe ringhaft, von Weissglast blinkhaft,
Streift blank wie auf Flur meiner Estriche Schur,
Wo die Wucht unwichtbar der Füsse unsichtbar,
Mir zerrissen das Spinst meines Zeltwebs, blinz,

Die metrische Korrektheit steht hier allerdings auf Kosten der Verständlichkeit. Die Wortwahl mutet viel zu gesucht und erkünstelt an, als dass noch die Illusion eines Originalgedichtes gewahrt bliebe. In einem solchen Fall ist doch wohl eher der Verzicht auf die Spondeen gerechtfertigt. Jedenfalls wirkt Geilingers Uebertragung hier zweifellos echter. Wir haben es mit einem jener Fälle zu tun, wo der Verzicht auf allzu grosse Treue gegenüber dem Original für den Uebersetzer zum Gebot wird.

Manchmal verwendet Shelley den Spondeus als ein Mittel, um die Stropheneinheit zu unterstreichen, ein Fall, wo im Deutschen die Wiedergabe unerlässlich erscheint. Die Strophenschlusszeilen von «To Night» (13) lauten:

^ Come, /long sought/!
^ No, /not thee/!

Seybt übersetzt ohne jedes Gefühl:

Komm, mein Verlangen!
Nein, o nein!

Auch Strodtmann füllt das Versmass ganz nach eigenem Gutdünken:

Ersehnt' ich dich!
O nein, nicht dich!

Die zweite Zeile ist zwar annähernd getreu, doch kein echter Spondeus. Geilinger verändert die erste Zeile ebenfalls, gibt aber die zweite originalgetreu:

Komm, lang ersehnt!
Nein, nicht dich!

Hier sind die Spondeen von grosser Bedeutung, denn Shelley schliesst das Gedicht dann mit der Schlusszeile:

Come soon,/ ^ soon!

indem er den Spondeus plötzlich und überraschend an den Zeilenanfang setzt. Diese Umkehrung ist ein raffinierter Kunstgriff, und überall, wo es sich um einen solchen handelt, muss der Uebersetzer dem Original folgen.

Andere Fälle von spondeischer Substitution am Zeilenbeginn der ungeraden Zeilen einer Strophe haben wir bereits im Gedicht «To***» (17) beachtet. Derselbe Fall kommt auch in «Lines» (19) vor:

Sweet tones/ are remembered not;
Loved ac/cents are soon forgot;
No song/ when the spirit is mute: —
No song/ but sad dirges;

Von diesen Zeilen gibt Seybt einzig die dritte mit einer korrekten spondeischen Substitution wieder:

Kein Lied/ wenn der Geist stumm ist, geben

während Strodttmann gar alle vier Zeilen in jambisch-anapästischen Dimetern übersetzt. Wolfenstein kümmert sich nicht um diese Spondeen, und auch Feist vernachlässigt sie völlig.

Solche Feinheiten begegnen uns bei Shelleys Lyrik auf Schritt und Tritt. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch die Zeilen aus der «Ode to the West Wind» (1):

If I were a /dead leaf/ thou mightest bear,
If I were a /swift cloud/ to fly with thee,

und den Paragraphenschluss deselben Gedichtes, der sich dreimal wiederholt mit dem Schlußspondeus: «o hear!» Auch in «A Lament» (10) bringt der Refrain zu Beginn der Zeile beide Male einen Spondeus: «No more, — oh, never more!» In diesen beiden letzten Beispielen hat der Spondeus wiederum besondere

Bedeutung für den Strophen-, Paragraphen- oder Gedichtsschluss und darf nicht weggelassen werden!

In «A Dirge» (20) findet man den Spondeus in allen Positionen: initial, medial und final. Er wiegt das Grundmetrum, die jambischen Trimeter, fast auf. Seine Bedeutung liegt hier aber nicht nur in der Variation des Gedichtes, sondern er erfüllt vielmehr eine Funktion des Inhaltes. L. Propst bemerkt zu diesem Gedicht⁷⁰: «The spondee is here employed with almost motif-prominence, its frequency intensifies its leaden motion and emphasizes the theme of Lamentation. The final spondee draws out a line.» Ein Vergleich des Originaltextes mit der Uebersetzung von Feist liefert einen schlagenden Beweis für die Notwendigkeit, hier möglichst alle Spondeen mitzuübertragen. Shelley schreibt:

/Rough wind/, that moanest loud
^Grief /too sad/ for song;
/Wild wind/ when sullen cloud
/^Knells/ all the /night long/;
/Bad storm/, whose tears are vain,
/Bare woods/, whose branches strain,
/Deep caves/ and dreary main, —
/Wail, ^ / for the world's / ^ wrong/.

Die zehn Spondeen stehen mit drei Ausnahmen alle zu Beginn der Zeilen, ein einziger steht medial und die beiden restlichen final. Feist nun übersetzt:

Rauher Wind, wie laut du klagst
Gram, der die Lieder zergellt;
wilder Wind, der Wolken jagt,
darinnen /Todglock/ke schellt;
Trüber Sturm von Tränen schwer,
kahle Wälder, Aeste leer,
tiefe Höhlen, trauriges Meer
weinen die Schuld der Welt!

Den zehn Spondeen des Originals steht bei Feist ein einziger gegenüber, der sich überdies noch an der falschen Stelle befindet. Es wird nun zwar kaum möglich sein, deutsch alle Spondeen genau wiederzugeben, doch immerhin so viele, dass der

⁷⁰ a. a. O.: p. 20.

schwere Fluss und die Stockung des Originals auch im Deutschen erkennbar werden:

/Sturmwind/, du klagest laut
Gram und Leid der Welt;
/Westwind/, der Wolken braut
Drin /Todglocke/ schellt;
/Seesturm/, von Tränen schwer,
/Herbstwald/, an Blättern leer,
/Tropfhöhlen/, ödes Meer:
/Klagt ^/ die Schuld der Welt!

Durch je einen Spondeus am Zeilenanfang und Zeilenende lässt sich manchmal ein Vers schön beschweren. Shelley verwendet diesen Kunstgriff in der «Ode to the West Wind» (1), in der Schlusszeile des zweiten Paragraphen:

/Black rain/, and fire, and hail will burst: /oh, hear/!

Mindestens der Schlußspondeus sollte auch in die deutsche Uebertragung aufgenommen sein. Seybt gibt nur den ersten wieder, Strodttmann und Wolfenstein verzichten auf beide, während Geilinger und Feist beide wiederum nur den ersten mitübersetzen. Und doch lässt sich die fragliche Zeile gut mit beiden Spondeen wiedergeben:

/Blitz, Re/gen, Feuer, Hagel, Sturm: /o hör/!

Seltener trifft man auf die Verwendung mehrerer Spondeen hintereinander, doch findet sich bei Shelley ein vereinzelt Beispiel dafür in «A Lament» (10):

/O World!/ O Life!/ O Time/!

wo gleich eine ganze Zeile mit lauter Spondeen ausgefüllt wurde, die natürlich alle genau so wiedergegeben werden müssten. Seybt, Wolfenstein und Feist setzen alle:

O Welt! O Zeit! O Leben!

und berücksichtigen so weder Silbenzahl noch Metrum. Einzig Hennecke wird wenigstens der Silbenzahl gerecht:

O Welt! O Leben! Zeit!

und gibt wenigstens auch zwei Spondeen wieder wie seine Vorgänger. Auch geht bei ihm die Zeile auf einen männlichen Reim aus wie im Original, wenn auch der dritte Spondeus nicht mehr aufgenommen werden kann. Da die letzte Zeile des Gedichtes zu Beginn nochmals einen Spondeus aufweist, wodurch das Gedicht abgerundet wird und wieder auf den Anfang verweist, sollte der Uebersetzer hier eine andere Lösung finden. Dies ist möglich, wenn man für «Leben» das Wort «Sein» zu setzen bereit ist, was auch dem Gedicht inhaltlich kaum Abbruch tut. Dann könnte die Zeile völlig korrekt wiedergegeben werden:

O Welt! O Sein! O Zeit!

wobei auch die Reihenfolge der Wörter originalgetreu kopiert wird.

e) *Substitution eines Daktylus'*

Bei jambischen Versfüßen kommt die daktylische Substitution fast ausschliesslich initial vor. In «Time» (24) die beiden Zeilen:

/Vomitest/ thy wrecks on its inhospitable shore;
/Treacherous/ in calm, and terrible in storm,

Seybt übersetzt durchgehend jambisch:

Doch heulend stets noch mehr, speit seine Trümmer aus,
Verrätherisch in Ruh, im Sturm voll Graus,

Den zweiten Daktylus darf man wohl auslassen, da er in der gesprochenen Sprache zu einem Trochäus wird, den ersten aber muss man unbedingt mitübersetzen, da diese Zeile den Mittelpunkt des Gedichtes bildet, der besonders unterstrichen sein will:

*/Stets noch nach/*mehr und speit die Trümmer an den Strand.

was zwar rhythmisch nicht ganz mit dem Original übereinstimmt, aber doch besser ist als Seybts Versuch.

In trochäischen Versen ist die Substitution von Daktylen natürlicher und auch häufiger. In der Ode an eine Lerche finden sich mehrere Stellen (7):

/Scattering/ unbeholden
Its a/erial/ hue,
Such har/monious/ madness...

In all diesen Fällen aber scheint die Uebersetzung nicht unbedingt auf die Wiedergabe des Daktylus' angewiesen zu sein, da fast alle diese Stellen in der gesprochenen Sprache zu Trochäen zusammengezogen werden. Bietet sich jedoch eine gleichwertige Möglichkeit im Deutschen — etwa die Adjektiva mit i-Lauten im Wortinnern —, so sollte sie nicht ungenützt bleiben.

f) *Substitution ganzer Zeilen*

Ein häufiges Kunstmittel Shelleys ist der Wechsel von fallendem und steigendem Rhythmus innerhalb desselben Gedichtes. So tauchen zum Beispiel plötzlich trochäische Zeilen inmitten jambischer Gedichte auf. In der «Ode to a Skylark» (7) werden umgekehrt oft die trochäischen Zeilen von jambischen durchbrochen, was eine unvermutete und ungeahnt schöne Wirkung hervorbringt. In den Strophen 15 und 18 dieses Gedichtes sind sogar vorwiegend Jamben zu finden. Fünfzehn:

What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields or waves or mountains?
What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind? what ignorance of pain?

und in Strophe achtzehn:

We look before and after,
And pine for what is not;
Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

In der ersten Strophe sind die Zeilen eins, drei und vier mit Jamben gefüllt und nur die zweite Zeile behält das trochäische Grundmetrum. In der zweiten Strophe enthalten die beiden ersten Zeilen Jamben, dann kehrt Shelley wieder zu den Trochäen zurück. Diese Substitutionen ganzer Zeilen in anderem Metrum bilden für den Uebersetzer kein unüberwindliches Hindernis. Seybt gibt die 15. Strophe (in seiner Ausgabe die

17.) nur mit einer jambischen Zeile wieder, während er die 18. originalgetreu überträgt. Strodtmann hingegen glaubt wiederum Shelley verbessern zu müssen und «korrigiert» sämtliche jambischen Substitutionen, indem er an ihre Stelle Trochäen setzt: ein schwerer Fehler! Wolfensteins Uebersetzung kann gar nicht verglichen werden, da er so frei überträgt, dass sich weder Strophen- noch Zeileneinheit mehr feststellen lassen.

Diese wenigen Beispiele zeigen schon deutlich genug, wie mannigfaltig die Möglichkeiten eines Dichters sind, sein metrisches Material zu variieren und umzugestalten. Sie beweisen aber auch, dass in fast allen Fällen von Belang die Uebersetzung dem Original zu folgen vermag, wenigstens insoweit, dass keine unersetzlichen Verluste entstehen.

Sicherlich kommt der metrischen Substitution nicht ganz die Bedeutung von Reimschema und Reimart zu, doch haben wir immerhin Fälle gefunden, wo ihre Vernachlässigung durch den Uebersetzer zum völligen Scheitern seines Versuches führte. Manche Substitutionen dürfen in der Uebersetzung ausgelassen werden, andere wieder müssen sogar ausgelassen und wieder andere müssen unter allen Umständen übernommen werden. Die Entscheidung darüber aber lässt sich nur von Fall zu Fall treffen.

5. Der Rhythmus

Bislang haben wir das Wort «Rhythmus» in mehrfachem Sinne verwendet, wobei wir uns nach Egerton Smith gerichtet haben, der primären, sekundären und tertiären Rhythmus unterscheidet. Er definiert ⁷¹:

«Rhythm is:

1. Simply a 'flowing movement'.
2. A flowing movement with a certain principle of temporal regularity in it.
3. A particular concrete kind of regular movement. Thus we can speak of two lines which have the same rhythmical scheme having at the same time a different rhythm or movement.»

⁷¹ The Principles of English Metre, p. 319.

Alle Prosa und selbstverständlich erst recht alle Lyrik besitzt Rhythmus im ersten Sinne. Dieser primäre Rhythmus kennzeichnet alle geschriebene und gesprochene Sprache. Die Poesie aber unterscheidet sich von der Prosa durch den sekundären Rhythmus, dessen wesentlichstes Merkmal eine zeitliche Regelmässigkeit ist, wie wir sie beim Metrum, der Zeilenbehandlung und beim Reim untersucht haben. Der tertiäre Rhythmus, eine besondere konkrete Art regelmässiger Bewegung, ist uns endlich bei der Besprechung der Strophe begegnet.

Wenn wir also von Rhythmus schlechthin sprechen, so sind darunter alle drei Arten von Bewegung zu verstehen. Sagt man von einem Gedicht, es besitze viel Rhythmus, so ist damit gemeint, dass alle Arten von Rhythmus mitspielen und viele Variationen vorkommen, wie wir es zum Beispiel in «The Cloud» (26) und «To a Skylark» (7) angetroffen haben. Wenig Rhythmus besitzt ein Gedicht wie «The Fugitives» (9), das zwar ebenfalls alle drei Arten von Rhythmus aufweist, aber wenig Variationen und besondere Charakteristika erkennen lässt. Dieser Unterschied lässt sich, oberflächlich gesehen, nach einer Regel Wolfgangs Kayzers kennzeichnen⁷²: «In der Selbstständigkeit der Kola gegenüber dem Metrum offenbart sich das Dasein des Rhythmus'.» Das metrische Schema bildet also nur eine Grundlage, die durch Betonung, Interpunktion, Pausen, Variationen, Assonanzen, Reimart und Reimschema etc. abgewandelt und umgestaltet wird.

Shelleys Lyrik ist eine der rhythmisch kompliziertesten der gesamten englischen Literatur. Einige seiner bekanntesten und besten Gedichte verfügen über einen dermassen komplizierten rhythmischen Bau, dass an eine Uebersetzung, die allen Abwandlungen Rücksicht trägt, gar nicht zu denken ist. Von den zweiunddreissig herangezogenen Gedichten enthalten bloss deren zwei — «The Sunset» (30) und «How wonderful is death» (32) — keinen tertiären Rhythmus, und nur etwa fünf weitere darf man als rhythmisch einfach bezeichnen.

Unterscheidungen verschiedener Rhythmusarten, wie metrischer, fliessender, bauender, gestauter und strömender Rhyth-

⁷² Kleine deutsche Versschule, S. 98.

mus, helfen nicht weiter. Um den Rhythmus eines Gedichtes festzustellen und in einer anderen Sprache wiederzugeben, bleibt nur die eingehende Untersuchung aller rhythmischen Bestandteile übrig, wie sie im vorigen Abschnitt durchgeführt wurde. Nun ist es aber augenfällig, dass sich durch die rein wissenschaftliche Analyse eines Gedichtes keine Uebersetzung «herstellen» lässt. Wir können uns noch so genauen Einblick ins Original verschaffen und dieses nachzuahmen suchen, immer bleibt doch die Tatsache bestehen, dass es einen wesentlichen — vielleicht sogar wesentlichsten — Bestandteil eines Gedichtes gibt, der wissenschaftlich vorderhand nicht erfassbar ist. Unsere wissenschaftlichen Untersuchungen können nur Einzelteile analysieren und — merkwürdig genug —: deren exakte Wiedergabe in der anderen Sprache macht noch lange kein Gedicht. Damit stehen wir wiederum am selben Punkte wie zu Beginn unserer Untersuchung: das Gedicht muss vom Uebersetzer als Einheit erlebt und wiedergegeben werden, erst dann mögen einzelne Hinweise auf die wissenschaftlich erfassbaren Punkte wertvolle Verbesserungen ergeben. Niemals aber lässt sich das Gedicht in der anderen Sprache nach einer wissenschaftlichen Analyse «aufbauen» wie etwa ein Haus nach den Plänen eines Architekten.

6. Die Wortwahl

Es soll in diesem Kapitel nicht von der Eignung der Wörter in bezug aufs Metrum, nicht von ihrer klanglichen Bedeutung und ihrem musikalischen Wert, sondern ausschliesslich von ihrem Inhalt die Rede sein. Das klangliche und metrische Problem hat uns bereits beschäftigt, Inhalt und symbolische Bedeutung der Wörter sind aber bisher noch nicht erwähnt worden.

Es handelt sich hier weniger um sprachliche Schwierigkeiten, da die treffende Uebersetzung eines Wortes nicht allzu schwer gefunden werden kann und zum Rüstzeug des Uebersetzers gehören muss, als vielmehr um das Verständnis für die Lyrik Shelleys und um die Kenntnis seiner eigenartigen Symbolik. So

kehren gewisse Wörter in der Lyrik Shelleys immer wieder, haben ihren bestimmten Sinn, ihre bestimmte Funktion und bestimmte Bedeutung, die nur dann erkannt wird, wenn der Uebersetzer das Gesamtwerk Shelleys gründlich kennt. Die modernere Shelley-Forschung hat bereits auf verschiedene wesentliche Züge der Lyrik unseres Dichters hingewiesen, Züge, die bei der Uebersetzung eine wesentliche Rolle spielen.

Daneben hat sich aber auch die Mystik für Shelleys Werke interessiert und auf wichtige Punkte aufmerksam gemacht. So hat Paul Brunton wiederholt auf die Bedeutung der Sonette Shelleys für die Mystik hingewiesen, und wesentliche Beiträge für die Symbolik von Traum, Schlaf und Tod geliefert ⁷³. Zur Symbolik Shelleys hat auch G. Wilson Knight Wesentliches ausgesagt, der sich eingehend mit der Visionsdichtung in der englischen Literatur befasst hat ⁷⁴.

Durch eingehendes Studium von Shelleys Gesamtwerk und der einschlägigen Literatur über unseren Dichter und sein Werk werden manche Wörter und Ausdrücke Shelleys in ein besonderes Licht gerückt. Früher sah man in Shelley in erster Linie einen Dichter romantischer, sehr musikalischer Gedichte, deren Sinn neben ihrer Musikalität von untergeordneter Bedeutung war. Heute wird es immer offensichtlicher, dass neben dem Dichter, wenn nicht der Denker, so doch der Visionär Shelley eine ebenso grosse — wenn nicht grössere — Rolle zu spielen befugt scheint.

Die Wiederholung gewisser Bilder und Wörter ist für Shelley ein Charakteristikum und keineswegs zufällig. Werden im selben Gedicht dichterische Bilder oder bestimmte Wörter wiederholt, so handelt es sich meist um absichtliche Wiederholungen, die nicht etwa beseitigt und «verbessert» werden dürfen.

Einzig die Kenntnis von Shelleys Gesamtwerk bietet hinlänglich Gewähr für richtige Einschätzung solcher Wörter und Bilder. So hat zum Beispiel das wiederholt auftretende Adjektiv «crystalline» eine ganz bestimmte symbolische Bedeutung; es

⁷³ Paul Brunton, *The Quest of the Overself*. New York 1938, p. 141.

⁷⁴ Wilson Knight, *The Starlight Dome. Studies in the Poetry of Vision*. Oxford 1941. p. 179 ff.

darf also unter keinen Umständen mit zweifelhaften Synonyma, wie «rein» oder «klar», übersetzt werden. Alle Adjektiva, die mit den Symbolen Wind, Harfe, Schlange, Blume, Vogel, Meer, Sturm, Weben, Himmel, Wolke, Boot, Fluss, Schlaf, Traum, Tod etc. in Beziehung stehen, müssen vom Uebersetzer treffend und genau wiedergegeben werden, falls der Sinn des Gedichtes bewahrt bleiben soll.

Es ist hier nicht der Ort, auf Shelleys Symbolik und Wortschatz einzutreten, geschweige denn auf seine Mystik und Weltanschauung, die Kenntnis dieser Bereiche wird aber beim Uebersetzer als selbstverständlich vorausgesetzt. Er ist bei der Wortwahl (beziehungsweise bei der Wortauslassung) auf diese Kenntnisse angewiesen, da Fehler in dieser Hinsicht eine vollwertige Uebertragung von vornherein verunmöglichen. Der Uebersetzer ohne Wissen um diese Dinge gleicht dem Zauberlehrling, der die magische Formel vergessen hat: das Unglück lässt sich nicht wieder gutmachen.

Damit sind einige wissenschaftliche Kriterien an die Hand gegeben, die — neben der gefühlsmässigen Bewertung — auch eine kritische Wertung der Gedichtsübersetzungen ermöglichen sollten.

DRITTER THEIL

Analysen und Vergleiche

Um nach Möglichkeit alle Verschiedenheiten zu berücksichtigen, wählen wir im folgenden von allen metrischen Grund-schemata ein oder mehrere Gedichte zum Vergleich. Es können natürlich nicht alle Strophen jedes Gedichtes im Original und in allen Verdeutschungen aufgeführt werden, wir beschränken uns deshalb auf das Wesentliche und wiederholen auch die im ersten und zweiten Teil erhaltenen Ergebnisse nicht mehr *in extenso*. Die Uebertragungen werden in der Reihenfolge ihrer Entstehung (also chronologisch) geprüft, wobei die Gesamtkritik jedes einzelnen Uebersetzers auf den vierten Teil verspart bleibt.

1. Jambische Pentameter

a) *Ozymandias*» (27) — Sonett

Dieses Sonett auf den Pharaonen Ramses II. ist das beste Sonett Shelleys. Die Sonett-Gesetze werden hier vor allem durch das Reimschema verletzt, da sich die Reime der Oktave mit denen der Sestine vermischen. Die Pausen nach der Oktave und der ersten Terzine aber sind richtig eingehalten und deutlich genug. Die Zeilenfüllung ist streng gewahrt, und die wenigen rhythmischen Variationen beschränken sich fast ganz auf das Ende des Sonetts. In den Zeilen sechs, elf, zwölf und dreizehn stoßen wir auf trochäische Substitutionen.

Seybts Uebersetzung hat den Hauptnachteil, dass sie schlechtes Deutsch verrät. Man lese die beiden Anfangszeilen:

Ein Wanderer sah in uraltem Land
Stehn eines Riesenmarmorbildes Stumpf

und weiter:

Verkünden, dass der Bildner wiedergeben
Die Gluthen konnte, die im Stein noch leben,

Die Satzkonstruktion lässt erheblich zu wünschen übrig. Die Zeilenfüllung ist denkbar schlecht und das metrische Grundschema vergewaltigt. Zudem enden sechs Zeilen mit weiblichem Reim, während das Original durchweg männliche Reime aufweist. Die trochäische Substitution ist unberücksichtigt geblieben. Was die Korrektur des Reimschemas anbetrifft (abba, cddc, efg, efg), so ist ihr Wert äusserst fraglich. Die beiden Vierzeiler des Originals gehen inhaltlich und im Satzbau ineinander über, was auch die Verflechtung der Reime rechtfertigt. Dasselbe gilt für die Oktave und das erste Terzett. Man mag wohl diese Verletzung des geforderten Reimschemas kritisieren und missbilligen, doch auch in diesem Fall ist es immer noch vorzuziehen, das Gedicht gar nicht als Sonett aufzufassen, dafür aber das Reimschema — das unbedingt seine Berechtigung hat — unverändert zu belassen. Die Uebersetzung Seybts ist also in jedem Fall ungenügend.

Strodtmanns Versuch stellt zweifelsohne eine Verbesserung dar. Sein Deutsch ist verständlich, klar und unumwunden. Auch die Zeilenfüllung ist ungleich besser geglückt, nur nimmt er leider zu zwei weiblichen Reimpaaren Zuflucht, die zwar weniger stören als bei Seybt, dennoch aber eine schwerwiegende Verletzung des Originals sind. Wie immer in seinen Uebersetzungen nimmt Strodtmann auf die rhythmischen Variationen seiner Vorlage keine Rücksicht und plättet all das in platte Jamben, was vom Dichter mit Absicht zur Verschönerung substituiert wurde. Vom Reimschema lässt sich dasselbe sagen wie bei Seybt. Leider hat diese ungleich bessere Uebersetzung den schweren Nachteil eines inhaltlichen Missverständnisses, was sie unbrauchbar macht. Strodtmann hat den zweiten Vierzeiler unrichtig verstanden. Das Original lautet:

And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed.

was besagen will, dass die Leidenschaften Oxymandias', die aus den leblosen Konturen der Statue sprechen, immer noch die

Hand des Bildhauers, der sie verhöhnzte, und das Herz des Tyrannen, der sie nährte, überleben. Der Nebensatz «*stamped on these lifeless things*» ist parenthetisch aufzufassen, was Strodtmann leider entgangen ist:

Der Züge Trotz belehrt uns: wohl verstand
Der Bildner, jenes eitlen Hohnes Schein
Zu lesen, der in toten Stoff hinein
Geprägt den Stempel seiner ehren Hand.

Damit muss auch diese Uebersetzung ausser Betracht fallen, da solche inhaltlichen Schnitzer nicht zu entschuldigen sind.

Geilinger überbietet seine beiden Vorgänger bei weitem. Sein Deutsch ist gut, die Reime sind durchweg männlicher Natur und die Zeilenfüllung entspricht genau dem Original. Die trochäische Substitution ist ebenfalls wiedergegeben, zwar an anderen Stellen als im Original, doch ist das hier ohne Belang. Geilingers Reimschema weicht ebenfalls etwas von seinem englischen Vorbild ab, kommt ihm aber doch viel näher als diejenigen seiner Vorgänger: *ababccdadaceae*. Alle Strophen sind unter sich durch das Reimschema verbunden, die beiden Vierzeiler gehen pausenlos ineinander über, die Oktave ist scharf von der ersten Terzine getrennt, einzig die Pause vor der Schlussterzine fehlt. Die Klippe des zweiten Vierzeilers umgeht Geilinger geschickt, ohne den Inhalt so grundlegend zu verändern wie Strodtmann. So heisst es bei ihm an der fraglichen Stelle:

Und Lippen, schnarrend von Befehl und Blut,
Bezeugen, wie der Bildner böse Glut
In toten Stein gebannt und dauern hiess,
Was lächelnd er im Geiste überwand.

Wenn sie auch in einzelnen Punkten vom Original abweicht, so liest sich doch diese Uebersetzung am ehesten wie ein Originalgedicht und ist deshalb die beste der bisherigen Uebertragungen dieses Sonettes.

b) «*Hymn to Intellectual Beauty*» (25)

In diesem Hymnus fasst Shelley die Schönheit als geistige Kraft auf, die hinter allen Dingen waltet. Es handelt sich aber

um keine Abstraktion oder metaphysische Hypothese: dieser Geist hat für ihn Realität, ist eine persönliche Kraft, die er erlebt, in die er sich versenkt und mit der er sich zu vereinigen sucht, wie der Mystiker mit seinem Gott. Deshalb steht dieses Gedicht in einem engen Zusammenhang mit einigen Sonetten, aus denen dieselbe Sehnsucht nach Vereinigung mit der Weltseele spricht. Die Strophen fünf und sechs sind autobiographischer Natur und offenbaren Shelleys persönliches Verhältnis zur Schönheit. Sie sind aber nicht blosses autobiographisches Einschiebsel, das ausgelassen oder entbehrt werden könnte, denn sie sind mit der Schlußstrophe verkettet, welche ohne sie fast unverständlich wird.

Seybt verzichtet auf die Wiedergabe dieser beiden autobiographischen Strophen, was seine Uebersetzung zum Fragment stempelt. Zum Vergleich ziehen wir die zweite Strophe dieser Hymne heran: der unmittelbare Anruf des Geistes der Schönheit. Die Anzahl der Hebungen pro Zeile lassen sich schematisch so darstellen: 555564454445. In allen Strophen ist also jeweilen die fünfte Zeile ein Hexameter, während sich das Reimschema variierend zusammensetzt: abbaacbddee. *Seybt* verflacht nun das Schema der Hebungen viel zu stark: 555565555555, so dass der Hexameter nicht genügend hervortritt und unterstrichen wird. Auch sein verändertes Reimschema mit der Formel abbaacdceffgg stellt alles andere als eine Verbesserung dar. Ueberdies setzt er ein weibliches Reimpaar zuviel ein und dies ausgerechnet im Schlussszweizeiler, was die Stropheneinheit bedenklich gefährdet. Die drei ersten Zeilen des Originals:

Spirit of BEAUTY, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human form or thought, — where art thou gone?

klingen in seiner deutschen Uebersetzung schwer verständlich:

O Geist der Schönheit, der du heiligest
Mit deinen Gluthen, drauf dein Schimmer fällt,
Wohin entfloht du aus der Menschenwelt?

Die metrischen Unzulänglichkeiten sind bereits im zweiten Teil erwähnt worden. Das Gesamtbild dieser Uebersetzung ist also kein erfreuliches.

Strodtmann verbessert schon sehr wesentlich, da sein Deutsch verständlicher und schöner ist. Auch die Hebungen passt er genau dem Original an, und seine beiden weiblichen Endreime sind ebenfalls richtig, wenn auch nicht an derselben Stelle wie beim Original, wo sie eine schöne Verbindung und Ueberleitung zwischen Hexameter und dem nachfolgenden Pentameter bilden. Sehr zum Vorteil seiner Uebersetzung hat er das Reimschema unverändert belassen. Schon die oben zitierten Anfangszeilen Seybts halten den Vergleich mit *Strodtmann* nicht aus:

O Geist der Schönheit, der mit deinem Strahl
Du alles heiligst, drauf dein Schimmer fällt,
Wohin entfloht du aus der Menschenwelt?

Die kleine Veränderung (bewirkt durch die Einsetzung eines Beziehungswortes) macht den Inhalt besser verständlich. In anderen Strophen desselben Gedichtes verstösst *Strodtmann* allerdings manchmal gegen den Wechsel männlicher und weiblicher Reime, im ganzen gesehen ist aber seine Uebertragung gut.

Wolfenstein streicht — wie Seybt — die beiden autobiographischen Strophen. Seine sehr freie Uebersetzung ändert sowohl die Hebungen, Reimart, Reimschema sowie auch die Zeilenzahl des Originals, ganz zu schweigen von Rhythmus und Metrum, die gar nicht mehr wiederzuerkennen sind. Er drängt die zwölf Zeilen in deren zehn zusammen und variiert die Hebungszahlen: 5554544325. Dieses Schema aber ändert er wiederum von Strophe zu Strophe: von einer Einheitlichkeit der Strophen kann also kaum mehr die Rede sein. Einzig drei dieser zehn Zeilen endigen mit männlichem Reim und das Reimschema wird abgewandelt in: abbcaccadd. Ein weiterer Vergleich erübrigt sich, wenn man kurz dieselben Anfangszeilen untersucht wie bisher:

Der Schönheit heiligender Geist! erkaltet
Bei uns — Warum? Ach frag, warum vergehen
Vor unsern Augen alle, die wir sehen?

Von einer Uebersetzung kann hier nicht mehr die Rede sein. Das Thema des Originals ist auf eine völlig freie Art und Weise zu einem selbständigen — allerdings auch nicht gerade guten — deutschen Gedicht verarbeitet worden.

Geilinger übersetzt den gesamten Text, braucht aber leider für die 5. und 7. Strophe eine Zeile zuviel, was die Harmonie des Gedichtes — besonders in der Schlußstrophe — stört. Sehr nachteilig für die Gliederung des Gedichtes wirkt sein allzu monotones Schema der Hebungen: 5555555555. Der Verzicht auf den Hexameter ist bedauerlich. Das weibliche Reimpaar wahrt Geilinger hingegen richtig in der 6. und 7. Zeile, also originalgetreu. Auch das ursprüngliche Reimschema wird beibehalten, der unreine Reim ebenfalls auf die 8. Zeile verlegt, wodurch beinahe dieselbe Wirkung wie im Original erreicht wird. Inhaltlich nimmt er einige geringfügige Aenderungen vor, die aber durch den Fluss der Sprache und das gute Deutsch wettgemacht werden. Seine Uebersetzung klingt zweifellos am echtensten:

Du Geist der Schönheit weihst und kleidest hehr
Mit deiner Färbung, was du je erhellt
Von Menschenform und -denken! Wie gespellt
Entschwandest du entflügelnd, lässt uns schwer
Zurück im Tränental, das weit und leer.

Trotz aller sprachlichen Vorzüge aber wird diese Uebersetzung von Strodtmanns Versuch übertroffen, da dieser als einziger die entscheidenden Punkte der Hebungszahlen, des Reimschemas, der Reimart und des Metrums gleich gut berücksichtigt.

c) «*Ode to the West Wind*» (1) — Terzinen

Die Ode an den Westwind ist eines der vollendetsten Gedichte Shelleys. Die fünf Paragraphen sind alle regelmässig gebaut, jeder enthält vierzehn Zeilen, die in Terzinenform angeordnet sind. Folge und Ausgleich der Jahreszeiten ist ein Thema, das wir bei Shelley an verschiedenen Stellen antreffen, so in «A Dirge for the Year» (1821) und in «Laon and Cythna». Die prophetische Energie Shelleys spricht aus diesen Beschwörungsformeln. Der Wind steht hier als Symbol der Wieder-

auferstehung und der geballten Energie. Die Elemente Erde, Luft und Wasser werden in den drei ersten Paragraphen abgehandelt, im vierten werden alle drei als Einheit vorgeführt, während das Feuer als viertes Element erst im Schlussparagraphen als Symbol für den Frühling auftaucht. Die Uebersetzung dieses Gedichtes verlangt eine umfassende Kenntniss von Shelleys Gesamtwerk, da die wesentlichen Symbole verstanden und in ihrer Bedeutung erkannt werden müssen.

Seybts Uebersetzung des dritten Paragraphen — der zweite wurde bereits früher eingehend verglichen — hält sich hinsichtlich Hebungszahl (555) und Reimschema (aba, bcb...) genau ans Original, wie dies ja bei der Uebersetzung von Terzinen unumgänglich notwendig ist. Syntaktisch gesehen, besteht der Paragraph aus zwei Sätzen, die sich dramatisch steigern und ihren Höhepunkt im Schlusszweizeiler finden. Diese Gliederung ist Seybt recht gut geglückt, der Hauptnachteil seiner Uebertragung liegt einmal mehr in der Missachtung der Reimarten. Im Original sind zwei weibliche Reime um das Satzende gruppiert, welche die beiden syntaktischen Hälften des Paragraphen schön miteinander verknüpfen. Seybt setzt nun diese weiblichen Reime unglücklich an den Anfang der ersten Strophe (Terzine), wo sie keinerlei Verbindung mit den folgenden Terzinen herstellen können. Der Beginn des dritten Paragraphen:

Thou who didst waken from his summer dreams
The blue Mediterranean, where he lay,
Lulled by the coil of his crystalline streams.

Beside a punice isle in Baiae's bay,

gibt Seybt etwas geschraubt wieder:

Du, der geschreckt aus seinen Sommerträumen
Den Gott des Mittelmeers; — er schlief allein,
Gelullt von der krystallnen Flüsse Schäumen,

In Bajae's Bucht bei Bimssteininseln ein,

Syntaktisch ist diese Lösung sicherlich nicht erstklassig, lautlich ist die letzte Zeile denkbar unschön und kaum zu sprechen.

Strodtmann verbessert vor allem in sprachlicher und lautlicher Hinsicht, ohne deshalb gegenüber dem englischen Vor-

bild weniger Treue zu wahren. Der weibliche Reim am Paragraphenbeginn gibt er richtig in männlicher Form wieder, aber die schönen weiblichen Reime der dritten Terzine schaltet er den männlichen gleich und verflacht dadurch den Paragraphen. Auch tritt so die syntaktische Gliederung als Gerüst vermehrt zutage. Rhythmisch und metrisch bietet die Uebersetzung dieser Terzinen keine grosse Schwierigkeit, Seybt und Strodtmann lassen sich aber beide den Fehler zuschulden kommen, den Spondeus der Schlusszeile wegzulassen. Beide Uebersetzer lassen den Paragraphen auf «höre mich!» ausklingen, während das Original wörtlich übersetzt «o hör!» lauten müsste, was dem beschwörenden Anruf wesentlich näher käme, ganz abgesehen vom vokalischen Klang des Schlussreimes. Der Vorzug der Uebersetzung Strodtmanns tritt schon in den Anfangszeilen hervor:

Du, der geweckt aus seinem Sommertraum
Das blaue Mittelmeer, das schlummernd lag,
Gewiegt an einer Bimsstein-Insel Schaum

In Bajae's Bucht von sanftem Wellenschlag,

Geschliffener, klarer, lesbarer als Seybts Versuch und diesem ohne Bedenken vorzuziehen.

Wolfenstein übersetzt wie immer sehr frei. Die Hebungszahlen stimmen zwar, die Reimarten aber sind stark abweichend gestaltet worden. Sechs Zeilen gehen auf weibliche Reime aus und die Satzkonstruktion weicht stark vom Original ab. Zudem übersetzt er nur vier der fünf Paragraphen, d. h. er schmilzt den dritten und vierten zu einem einzigen zusammen. Dabei lässt er für Shelley charakteristische Wörter, wie «crystalline», «dome of a vast sepulchre», unübersetzt und beachtet die Symbolik des Gedichtes viel zu wenig. Die Anfangszeilen lassen nur mehr wenig vom Original erkennen:

Blau äugt das Mittelmeer, — bis du anlangst:
Seelbume träumerisch auf Azurmoosen
Rauft plötzlich sich die Locken grau vor Angst —

Doch höre: Mich entzückt dein tödlich Tosen!

In diesen vier Zeilen soll der ganze Gehalt des dritten Paragraphen mit seinen vierzehn Zeilen übersetzt worden sein! Eine solche Lösung kommt für uns nicht in Betracht. Wiederum: ein selbständiges deutsches Gedicht, angelehnt an den Inhalt eines englischen Originals.

Feists Uebersetzung vermag Strodtmanns Versuch nicht zu verbessern. Im Gegenteil: er greift wieder den unrichtigen weiblichen Reim der ersten Terzine auf, den wir bereits bei Seybt beanstandet haben. Auch seine syntaktische Lösung und das Deutsch vermögen Strodtmann nicht zu konkurrenzieren. Sein Text ist fast unverständlich, trotzdem er sich vom Inhalt des Originals oft reichlich weit entfernt:

Du, der geweckt vom Bann des Sommertraumes
das blaue Mittelmeer, da wo es ruht
gewiegt im Kreisen des kristallinen Schaumes,

vor Bajae in der Bimssteininseln Hut,
und schlafend sah es Türme und Paläste
erstrahlt im dichtern Tagesglanz der Flut,

mit azurfarbnem Moos bedeckt; wo Aeste
voll fremder Blütenwunder schwebten, und
der Atlantis ebenstarke Feste

vor deinem Fuss zu Klüften barst, im Grund
Meerblumen und schlammige Wälder sich
erschranken, ward von hoch her ihnen kund

dein Rufen, und ihr saftlos Laub erblich
und bebte und sich entlaubte: höre mich!

Metrische Unschönheiten (in der Schlusszeile) und die pro- und enklitischen Wörter als Reimträger (und, sich) stempeln diese Uebersetzung im Verein mit dem allzu konstruierten Satzgefüge und dem erkünstelten Deutsch zum abschreckenden Beispiel.

Geilinger überträgt inhaltlich getreu, in allen anderen Belangen aber äusserst frei. Seine Hebungszahlen sind unregelmässig: 665, 655, 556, 656, 56, was zweifellos eine Schwäche ist, wenn auch noch keine so schwerwiegende wie die Abwandlung des Reimschemas, das bei streng gebauten Terzinen nie durchbrochen werden sollte: aab, cdc, def, gfg, hh. Das Deutsch ist — wie bei fast allen Uebersetzungen Geilingers — gut:

Du, der das blaue Griechenmeer mit Ungeduld
Aus seinem Sommertraum aufwecktest, das gelullt
Vom Ringel eigener kristallner Ströme

Vor Bajaes Bucht an dem vulkanschen Felsen lag,

Schade, dass sich Geilinger allzu viele Freiheiten erlaubt hat, vor allem die weiblichen Reime am falschen Ort gesetzt hat. So vermag seine Uebersetzung die ältere von Strodttmann nicht auszustechen, welche nach wie vor als beste Verdeutschung dieser Ode anzusprechen ist.

2. Jambische Tetrameter

a) «Stanzas, written in Dejection near Naples» (22)

Zur Wiedergabe der niedergeschlagenen Stimmung greift Shelley zu einem besonderen Gedichtaufbau, der einmalig ist und sich in seiner gesamten Lyrik kein zweites Mal wiederholt. Das Reimschema entspricht genau dem der Spenserstanze, doch verwendet Shelley Tetrameter statt den hier üblichen Pentametern. Die Schlusszeile jeder Strophe wird von einem Alexandriner gebildet, der die Stropheneinheit unterstreicht und jeder Strophe einen feierlich-melancholischen Ausklang verleiht. Der Uebersetzer muss also auf Hebungen und Reimschema besondere Aufmerksamkeit verwenden. Bei solchen Stimmungsgedichten sind auch die Stellungen der männlichen und weiblichen Reime von erhöhter Bedeutung.

Seybt wahrt nun in seiner Uebersetzung zwar die Zahl der Hebungen pro Zeileneinheit (444444446) getreulich, erlaubt sich aber, die Schwierigkeiten des Reimschemas (ababbcbcc) zu umgehen, indem er einen neuen Reim einführt und das Schema so abwandelt: ababedcd. Diese Aenderung ist kühn, da sie die Monotonie der Stimmung — unterstrichen durch die häufige Reimwiederholung — unterbricht. Die vierte Strophe — die wir hier zum Vergleich beiziehen — weist in der englischen Fassung durchweg männliche Reime auf. Shelley geht mit den weiblichen Reimen ziemlich sparsam, aber höchst meisterhaft um. Seybt schiebt vier Zeilen mit weiblichen End-

reimen ein. Sprachlich gelingt ihm die Uebersetzung dieses Gedichtes besser als sonst, nur die Satzkonstruktion lässt auch diesmal zu wünschen übrig:

Wie jetzt die Wogen und der Wind
Liegt die Verzweiflung selbst im Schummer;
Ich könnte wie ein müdes Kind
Hinlegen mich und meinen Kummer,
Den ich getragen und noch trage,
Ausweinen, bis mich überschlich
Der Tod, bis in dem warmen Tage
Ich fühlte, wie die Wange blich
Und bis zum letzten Schlaf einsäng' die Woge mich.

Die Apostrophierung und die Konjunktive sind zwar keineswegs schön, alles in allem aber ist diese Uebersetzung doch eine der besten Seybts.

Strodtmann verbessert wieder wie gewohnt stilistisch gewandt. Er ändert auch die Reimart und wählt — wie Shelley — lauter männliche Reime. Auch im Reimschema hält er sich getreulich an sein Vorbild. Die Hebungen berücksichtigt er wie immer genau. Ein Vergleich seines Textes mit der Uebersetzung Seybts beweist klar, wie sehr diese beiden Korrekturen ins Gewicht fallen:

Doch hier ist selbst Verzweiflung lind,
Wie Abendrauschen, Meer und Fluss;
Fortweinen wie ein müdes Kind
Möcht' ich dies Leben voll Verdruss,
Das ich ertrug und tragen muss,
Bis mir der Tod den Schummer bringt,
Und in der Lüfte warmem Guss
Mein Geist ins weite All verklingt,
Und meinem Ohr das Meer sein letztes Murmeln singt.

Der einzige Fehler dieser Uebersetzung ist vielleicht die allzu grosse Geschliffenheit, welche die Gefahr des Leierns in sich birgt. Man beachte die feinen metrischen Variationen Shelleys in den Zeilen drei und sieben:

I could lie down as a tired child
And I might feel in the warm air.

Es ist oft der einzige und bedauerlichste Fehler an *Strodtmanns* Uebersetzungen, dass er solche Feinheiten übersieht oder ab-

sichtlich zu «verbessern» trachtet, was aber immer nur zu einer Verschlimmbesserung führt.

Wolfenstein überträgt dieses Gedicht ausnahmsweise weniger frei als üblich und es gelingt ihm dabei eine sehr gute Leistung. Er hält sich genau wie *Strodtmann* in allen Belangen an sein englisches Vorbild, einzig der Alexandriner gelingt ihm nicht ganz nach Wunsch, da die unentbehrliche Zäsur fehlt. Dagegen ist die Selbständigkeit der Kola gegenüber dem Metrum grösser als bei *Strodtmann*, was dem Rhythmus des Gedichtes sehr zum Vorteil gereicht:

Doch hier ist auch Verzweiflung leis
Und gleicht den Wellen und dem Wind.
Ich könnte mich und all mein Leid
Hinlegen wie ein müdes Kind,
Das alles trug, gehorchend blind,
Bis Tod kommt an des Schlummers Ort
Und mir in warmer Luft gerinnt
Die Wange — Wassers Takt und Wort
Rauscht über mein ersterbend Hirn eintönig fort.

Es fällt schwer, sich eindeutig für die eine oder andere dieser beiden Uebersetzungen zu entscheiden. *Strodtmann* kann für sich syntaktische Vorteile und den schöneren Alexandriner in Anspruch nehmen, während *Wolfenstein* rhythmischere Gestaltung und dichterischere Sprache einzuräumen ist. Zieht man alle Strophen des Gedichtes in Betracht, so fällt der kritische Vergleich hier doch knapp zugunsten *Wolfensteins* aus.

b) «*To Night*» (13)

Eines der schönsten und vollendetsten Gedichte Shelleys! Wie hier Gedanken, Laut und Rhythmus miteinander übereinstimmen und untrennbar verbunden sind, das ist unübertroffen. Die Uebersetzung gestaltet sich deshalb auch ausserordentlich schwierig. Die Jamben sind oft von Anapästsen durchsetzt, und kompensatorische Pausen leiten jene Zeilen ein, die mit betonter Silbe beginnen. Das Gedicht stellt ein unregelmässiges Gewebe von fallenden und steigenden Rhythmen dar, von Trimetern und Dimetern, die sich mit Tetrameter-Zeilen reimen. Um das Gedicht möglichst originalgetreu wiederzugeben, dürfen nur die

unumgänglich notwendigen Abweichungen in der Uebersetzung geduldet werden. Grösste Aufmerksamkeit muss auch der lautlichen Seite geschenkt werden. Man vergleiche die beiden Zeilen:

Soon, too soon;
Come soon, soon!

miteinander. Die langen u-Laute haben eine dehnende Wirkung, die aber verschieden, je nach der Lage der Pausen, variiert wird. Das Gedicht steckt voller Feinheiten dieser Art.

Seybt ist den Schwierigkeiten dieser Uebersetzung nicht gewachsen. Da wir die erste und vierte Strophe sowie die Schlussdimeter bereits teilweise verglichen haben, wählen wir hier noch die letzte Strophe zum Vergleich. Schon die Hebungs- zahlen gibt *Seybt* nicht originalgetreu wieder. Er ändert das Schema 4244442 ab und setzt statt dessen: 4245552. Reimarten und Reimschema gibt er richtig wieder; rhythmisch, sprachlich und metrisch aber ist seine Uebersetzung völlig ungenügend. Aus der schönen Schlußstrophe:

Death will come when thou art dead,
 Soon, too soon —
Sleep will come when thou art fled;
Of neither would I ask the boon
I ask of thee, belovèd night —
Swift be thine approaching flight,
 Come soon, soon!

wird bei *Seybt* die holprige, unmusikalische Reimerei:

Der Tod kommt, wenn du todt bist, schon,
 Zu schnell herbei.
Es kommt der Schlaf, wenn du geflohn;

Was ich nicht fleh'n will von ihnen, verleihe'
Geliebte Nacht, meinem Flehen du!
Bald mich umfang deine nahende Ruh,
 Komm schnell herbei!

Natürlich kann man die mit kompensatorischen Pausen beginnenden Zeilen auch als Trochäen auffassen, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass sich hier steigender und fallender Rhythmus wechselseitig ablösen. *Seybt* übersetzt die ersten

Zeilen noch in leidliches Deutsch, die zweite Strophenhälfte aber hat mit einem Gedicht wenig mehr gemeinsam. Die beiden Dimeter sind schlecht übertragen, dazu häufen sich noch die Apostrophierungen: dies allein genügt bereits, um diese Uebersetzung rundweg abzulehnen.

Strodtmann verbessert alle Mängel: die Hebungen werden wieder dem Original angepasst (4244442), das Reimschema bleibt, es herrschen lauter männliche Reime vor, die beiden Dimeter werden dem Text Shelleys angenähert, das Deutsch wird verbessert und das Gedicht bekommt Rhythmus:

Der Tod kommt, wenn du todt bist, schon
Gar bald, zu bald;
Es kommt der Schlaf, wenn du entflohn;
Ihr Werben ist an mir verhallt —
So hör mich du, geliebte Nacht:
Breit um mich deiner Schwingen Pracht,
Komm bald, o bald!

Unbefriedigend sind die mangelnden metrischen Variationen; nur die sechste Zeile weicht hier vom jambischen Grundschema ab. Dadurch wird nicht derselbe Wechsel von fallendem und steigendem Rhythmus erzielt wie im Original. Auch die Pausen der Dimeter sind entgegen dem englischen Text an ein und derselben Stelle eingesetzt. Abgesehen von diesen und den bereits früher erwähnten Mängeln darf sich *Strodtmanns* Uebertragung wohl sehen lassen, jedenfalls übertrifft sie den ungenügenden Versuch *Seybts* bei weitem.

Geilinger sucht vor allem die metrischen und rhythmischen Schwächen *Strodtmanns* zu verbessern, muss aber dabei Zeilenfüllung und Hebungszahlen des Originals durchbrechen. Seine Tetrameter besitzen zwar richtig vier Hebungen, aber die Silbenzahlen weichen doch etwas zu sehr vom Original ab. Steigender und fallender Rhythmus wechseln auch bei ihm, doch ebenfalls nicht originalgetreu. Andererseits setzt *Geilinger* als einziger Uebersetzer die Pausen in den Dimetern am richtigen Ort ein, was eine wesentliche Verbesserung darstellt. Er besitzt überhaupt in seinen Uebersetzungen viel mehr rhythmisches Gefühl als seine Konkurrenten und Vorgänger. Als selbständiges Gedicht — ohne allzu scharfen Vergleich mit dem Original-

text — besitzt seine Uebersetzung zweifellos dichterische Qualitäten:

Tod kommt dann, wenn du tot bist, schon,
Bald, zu bald;
Schlaf kommt dann, wenn du entflohn.
Ihr Gunst nicht will ich noch ihre Gewalt;
Ich frage nach dir, geliebte Nacht.
Dein Flug sei eilend; fliege mit Macht,
Komm bald, bald!

Als Uebersetzung beurteilt aber hält Geilingers Versuch den Vergleich mit dem Text Strodtmanns doch nicht aus. Geilingers Mangel als Uebersetzer liegt darin, dass er zu sehr Dichter ist, der oft nicht mehr beim Original bleiben kann, da er von der eigenen Stimmung oder dem eigenen Erleben davongetragen wird. Strodtmanns Mangel ist entgegengesetzter Art, er besitzt etwas zu wenig vom Dichter, dafür arbeitet er als Uebersetzer exakter. Im vorliegenden Falle müssen wir — den aufgestellten Forderungen gemäss — doch Strodtmanns Uebertragung den Vorzug geben.

3. Jambische Trimeter

a) «*The Indian Serenade*» (15)

Die Indische Serenade ist für den Uebersetzer eines der schwierigsten Gedichte Shelleys. Die Zeilenkürze der Trimeter erschwert die inhaltlich vollständige Wiedergabe im Deutschen sehr, falls man auf der Forderung von Wahrung der Zeileneinheit und Hebungsanzahl besteht. Und man muss darauf bestehen, will man nicht wesentliche Schönheiten dieser Verse zum Opfer bringen. Die Schwierigkeiten der ersten Strophe (Anapäste am Zeilenanfang) wurden bereits erwähnt. Hier diene die zweite Strophe zum weiteren Vergleich:

The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream —
And the Champak's odours fail
Like sweet thoughts in a dream;
The nightingale's complaint,
It dies upon her heart; —
As I must on thine,
O belovèd as thou art!

Das Schema der Hebungen ist einfach: 33333333, das der Silbenzahlen aber ist dennoch unregelmässig: 77766657. Hier sind diese Silbenzahlen in ihrer symmetrischen Anordnung nicht ohne Bedeutung: sie tragen zum Bau des Gedichtes Wesentliches bei. Auch das Reimschema darf nicht durchbrochen werden, da seine Anlage abcbadcd die beiden Strophenhälften durch die mittleren a- und c-Reime geschickt miteinander verkettet. Nur die Zeilen eins, fünf und sechs setzen sich durchgehend aus reinen Jamben zusammen, alle anderen weisen Substitutionen verschiedenster Art auf.

Seybt überträgt in Trimetern mit einer leichten Abwandlung des Schemas der Silbenzahlen: 67677666. Dadurch wird das Gleichmass etwas gestört, doch nicht erheblich, da er diesmal das Reimschema originalgetreu wiedergibt und auf jede Abwandlung verzichtet. Die Zeilen eins, drei, sechs, sieben und acht sind bei *Seybt* aus reinen Jamben gefügt, in der zweiten nimmt er eine dem Original durchaus entsprechende anapästische Substitution vor, während die Wiedergabe der vierten und fünften Zeile weniger gut glückt. Der Variationsmangel in den beiden Schlusszeilen macht sich noch am deutlichsten bemerkbar, doch ist diese Uebersetzung im grossen ganzen als ansprechende Lösung zu betrachten:

Die Lüfte schweigen bang
Auf dem stillen, dunklen Strom;
Wie süsses Traumgebild
Vergeht des Champaks Arom;

Der Nachtigall Klagegesang
Vergeht in tiefem Leid,
Wie ich von dir erfüllt
Vergeh', geliebte Maid!

Das Enjambement der Schlusszeile wirkt im Verein mit dem unschönen und veralteten Wort «Maid» störend und lässt die Strophe nicht ganz befriedigend ausklingen. Die doppelte Wiederholung des Verbuns «vergehen» entspricht zwar nicht dem Original, unterstützt aber anderseits doch wieder die Schlusszeile und damit die Stropheneinheit.

Strodtmann verändert ebenfalls die Zeilenfüllung im Bezug auf die Silbenzahlen: 78877667. Dieses Schema hat aber doch

mehr Symmetrie als das entsprechende bei Seybt und nähert sich fast dem Original. Schwerer wiegt aber der Verstoss gegen das Reimschema, das bei Strodtmann abgewandelt wird: abcbdece. Die c-Reime würden das Strophenende einigermaßen zusammenhalten wie im Originalschema, da aber der zweite c-Reim unrein ist, fällt die Strophe etwas auseinander. Die zweite Zeile belastet Strodtmann unnötigerweise mit zwei Anapäst, was die Silbenzahl ausdehnt, doch gut zu vermeiden gewesen wäre. Die übrigen Zeilen sind rhythmisch gesehen besser als bei Seybt, aber die beiden Schlusszeilen können auch hier nicht befriedigen:

Die Lüfte schweigen so bang
Auf dem stillen und dunklen Strom;
Wie ein lieblicher Traum verweht
Der Champakblüten Arom;
Der Nachtigall Klagelied
Erstirbt in ihrer Brust,
Wie ich in dir vergeh',
Du mein Leben, meine Lust!

Die beiden Uebersetzungen dürften sich ungefähr die Waage halten, bezieht man aber auch die übrigen Strophen des Gedichtes mit ein, so übertrifft Strodtmann doch seinen Vorgänger um ein Kleines.

Feist erlaubt sich wesentlich mehr Freiheiten gegenüber dem Original, dafür trifft er die Stimmung der Strophe weitaus am besten:

Die wandernden Lüfte ermatten
im dunkel strömenden Raum —
die Champakdüfte sinken,
wie süsse Gedanken im Traum;
der Nachtigall Klage findet
auf ihrem Herzen Ruh
und ich muss ruhn an deinem,
du Herzgeliebte du!

Dadurch wird das Schema der Silbenzahlen erhöht auf: 97788676, aber auch das Reimschema verändert: abcbdebe, wobei der letzte b-Reim nicht nur unrein, sondern streng genommen ein völlig neuer Reim ist. In der ersten Zeile vermisst man einen Anapäst, die zweite stimmt metrisch nicht, ebenso die dritte. Die zweite Strophenhälfte scheint gut, schade, dass das «muss» in der vorletzten Zeile störend wirkt, es entspricht aber

durchaus dem englischen Text. Die Entscheidung, welcher dieser Uebersetzungen der Vorzug zu geben sei, fällt schwer. Soll man die metrischen Mängel weniger ankreiden als Veränderungen der Zeilenfüllung oder umgekehrt? Beide Uebersetzungen weisen Mängel verschiedener Art auf, und wir können uns nur gefühlsmässig entscheiden, welcher wir den Vorzug geben wollen. Feist scheint dabei etwas besser wegzukommen als Strodtmann, besonders wenn wir alle drei Strophen des Gedichtes als Einheit vergleichen.

b) «*A Lament*» (10)

Dieses Gedicht ist ein Musterbeispiel dafür, dass die Wirkung eines Gedichtes nicht von metrischer Qualität, Klang, rhythmischer Bewegung oder sprachlicher Gewandtheit an sich abhängig ist, sondern von der Gesamtheit dieser Faktoren und ihrem Zusammenspiel: von ihrer Harmonie. Die Verknüpfung und Verkettung dieser Faktoren zeigt sich einmal im Wechsel der jambischen Trimeter und Pentameter, wobei sich aber die kurzen auf die langen Zeilen reimen. Die Anfangszeilen der beiden Strophen decken sich metrisch nicht: die erste besteht aus lauter Spondeen, die zweite fließt in rascherer Bewegung. Beide Strophen schliessen aber mit dem gleichen Refrain: «No more — oh, never more!», was die beiden Strophen miteinander verbindet und dem Gedicht Einheit verleiht. Die verzweifelte Stimmung des Gedichtes wird aber durch das Zusammenwirken aller Feinheiten erreicht, nicht zuletzt durch die sprachliche Einfachheit und Schlichtheit. Der Vergleich muss sich auf beide Strophen erstrecken, da sie untrennbar zusammengehören:

O World! O life! O time!
On whose sad steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more, — oh, never more!

Out of the day and night
A joy has taken flight;
Fresh spring, and summer, and winter hoar,
Move my faint heart with grief, but with delight
No more — oh, never more!

Die Uebersetzungsversuche sind sehr verschieden ausgefallen.

Seybt verändert gleich das Schema der Hebungen (33553) und verteilt in seiner Uebersetzung die Hebungen auf die beiden Strophen wesentlich anders (34553, 33453), eine Abwandlung, die den Rhythmus des Gedichtes ernstlich gefährdet. Auch führt er wiederum überflüssige weibliche Reime ein, obgleich sich das Original ausschliesslich auf männliche beschränkt. Der Hauptnachteil seines Textes aber liegt im veränderten Reimschema (aabaB), das bei ihm den Refrain aus der Strophe fallen lässt, da ihm der bindende Bezugsreim fehlt: ababC. Die schlechte Wiedergabe des Refrains wurde bereits früher erwähnt. Die metrischen Unzulänglichkeiten werden beim Lesen allzu deutlich offenbar:

O Welt! O Zeit! O Leben!
 Auf deren letzten Stuf' ich steh'
 Und seh' mit Graus, die ich verlassen eben;
 Kehrt eure Glanzeszeit zurück wohl je?
 Ach, nimmer, nimmer mehr.

Eine Freude ist entschwunden
 Dem Tage und der Nacht;
 Lenz, Sommer, Winter wunden
 Mein Herz mit Leid — Freude in ihm erwacht,
 Ach, nimmer, nimmer mehr.

Ganz abgesehen von der schlechten Satzkonstruktion hat diese Uebersetzung mit ihren schweren Abweichungen keinerlei Aehnlichkeit mehr mit dem Original. Das lyrische liedhafte Element ist ganz verschwunden.

Wolfenstein muss ebenfalls zu weiblichen Reimen Zuflucht nehmen und so den Schlußspondeus der ersten Zeile unterschlagen. Die Hebungen verteilen sich bei ihm abweichend: 33541, 34332. Das Reimschema Shelleys wird auch hier abgewandelt und ohne vollwertigen Refrain angesetzt: abacc, abacD. Die Beschränkung des Refrains auf zwei Wörter und deren Wiederholung am Gedichtsende ist zwar nicht originalgetreu, unterstreicht aber wenigstens die Gedichts- und Stropheneinheit hinlänglich:

O Welt! O Zeit! O Leben!
 Bin auf der letzten Stufe.
 Seh zittern diese, darauf stand ich eben.
 Wann ist der ersten Wiederkehr?
 Nicht mehr.

Aus Tag und Nacht genommen
Ist Freude und es war nicht schwer.
Der Winter, Frühling, Sommer
Erregen mir das Herz
Nicht mehr. Nicht mehr.

Diese Uebersetzung ist vor allem verständlicher und rhythmisch besser als jene Seybts und verdient schon deshalb den Vorzug.

Feist verbessert bereits Wesentliches. Sein Refrain ist gut wiedergegeben und sein Text kommt vor allem deshalb dem Original näher, weil das Reimschema eingehalten wurde. Allerdings findet sich in der ersten Strophe eine kleine Abwandlung (abcbC), die aber nicht sehr ins Gewicht fällt. Auch die Hebungen sind nicht ganz korrekt wiedergegeben, doch ist die Aenderung — im Gegensatz zu den beiden anderen Versuchen — unerheblich (35553, 33553), da nur die zweite Zeile der ersten Strophe zwei Hebungen zuviel aufweist. Auf die Wiedergabe der metrischen Substitutionen verzichtet *Feist* allerdings weitgehend, und auch stilistisch wäre einiges auszusetzen. Hässlich wirkt vor allem das «Sich-Freu'n», das «aus Tag und Nächten entflohn» ist:

O Welt! O Zeit! O Leben!
Auf deren letzten Stufen ich mich mühte,
vor jener schauernd, wo ich stand vorher:
wann kehrt zurück der Schimmer eurer Blüte?
Nie mehr — o, niemals mehr!

Aus Tag und Nächten schon
ist ein Sich-Freu'n entflohn;
es füllen Frühling, Sommer, Winter schwer
mein Herz mit trüben Träumen, doch mit froh'n
nie mehr, — o, niemals mehr!

Zweifellos die beste der drei untersuchten Uebersetzungen. Stark vom Original abweichend ist einzig die Eingangszeile, der auch ein Beziehungsreim mangelt.

Hennecke gelingt es als einzigem Uebersetzer, dem Original in jeder Beziehung gerecht zu werden. Er wahrt sowohl Hebungszahlen, Reimarten und Reimschema völlig getreu. Mit dem Erfolg, dass seine Uebersetzung fraglos alle früheren Versuche übertrifft:

O Welt! O Leben! Zeit!
An deren Rand ich schreit
Rückblickend zage wie vor letzter Wehr;
Wann kehrt sie, eure Glorie ohne Leid?
Nie mehr — ach nimmermehr!

Aus Tag und aus der Nacht
Stahl sich die Freude sacht;
Lenz, Sommer, Winter, weiss und hehr
Rühr'n an mein Herz mit Trauer, doch mit Pracht
Nie mehr — ach nimmermehr!

Er vermeidet alle weiblichen Reime und stellt in der ersten Zeile die Wortreihenfolge des Originals wieder her, was auch den Bezug des «deren» auf «Zeit» verdeutlicht. Die metrischen Substitutionen sind an vielen Stellen mitübernommen, wenn auch die erste Zeile — der einzige Mangel — nicht ganz gelingt. Auch der Refrain stellt gegenüber Feist eine weitere Verbesserung dar. Diese Uebersetzung liefert den Beweis, dass eine enge Anlehnung ans Original auch bei den schwersten Gedichten im Bereich des Möglichen liegt, und dass ferner einzig die möglichst enge Anlehnung zu einem vollen Erfolg führen kann. Diese Uebertragung ist allen andern weit überlegen.

c) «Song» (3)

Dieses kurze Lied ist eines der meistbewunderten Gedichte Shelleys. Es scheint rhythmisch einfach, auch ist die Wortwahl denkbar schlicht; gerade diese Einfachheit aber ist es, die den Eindruck der Vollkommenheit und Mühelosigkeit hervorruft. Die deutsche Uebersetzung muss sich auch hier — mehr als bei längeren Gedichten — eng ans Original halten, will sie auch nur annähernd dieselbe Wirkung erzielen. Wesentlich sind vor allem die reinen substitutionslosen Jamben, die durchwegs männlichen Reime und das Hebungsschema 5343, 5343. Das Lied stammt aus einem Fragment der 5. Szene zu «Charles the First» (1822):

A widow bird sate mourning for her love
Upon a wintry bough;
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

Seybt hält zwar am Schema der Hebungen fest, braucht aber überall Mehrsilben, da er die ganze erste Strophe mit weiblichen Endreimen überträgt. In Zeile zwei der zweiten Strophe schiebt er eine überflüssige anapästische Substitution ein, die den Rhythmus stark stört. Auch die Pause der ersten Gedichtszeile widerspricht dem Original durchaus. Die Uebersetzung bleibt mittelmässig:

Ein Vogel einsam sitzt, sein Lieb betrauernd,
Auf den bereiften Zweigen;
Der Wind kriecht oben eisigschauernd,
Die Wellen unten schleichen.

Kein einzig Blatt der kahle Wald mehr hegt,
Keine Blume mehr die Flur;
Fast nichts sich in der Luft mehr regt,
Des Mühlrads Rauschen nur.

In einem so kurzen liedhaften Gedicht stört natürlich jeder unreine Reim mehr als in längeren Gedichten mit längerem Strophenbau. *Seybt* setzt das ganze Gedicht in die Gegenwart, während das Original die Vergangenheit verwendet. Die Alliteration der ersten Strophe (*frozen, freezing*) ist gut wiedergegeben, das Original aber wird alles in allem bei weitem nicht erreicht.

Strodtmann überträgt bereits getreuer, die einzige Abweichung vom Originaltext besteht in der trochäischen Substitution der vierten Zeile, die aber hier zugleich die Alliteration unterstreicht und somit nicht schwer anzukreiden ist. Schade, dass auch *Strodtmann* die Zeit des Originals nicht übernimmt, sondern sich gar einen Wechsel der Zeiten erlaubt: Gegenwart, Vergangenheit, Gegenwart. Dies beeinträchtigt die sonst gute Uebersetzung wesentlich:

Ein Vogel trauert einsam um sein Lieb
Auf winterlichem Ast;
Sein Spiel der Nordwind droben trieb, —
Drunten des Eises Glast.

Kein einzig Blatt ringsum im kahlen Wald,
Kein Blümchen auf der Flur;
Und durch die öde Stille schallt
Des Mühlrads Rauschen nur.

Rhythmisch ist das Gedicht sehr gut wiedergegeben, auch die Alliteration fehlt nicht, wenn sie auch nicht den richtigen Platz einnimmt. Lautlich und sprachlich läuft Strodtmann Seybt den Rang ab, nur der Zeitenwechsel beeinträchtigt den guten Gesamteindruck.

Hennecke ändert die Hebungszahlen und ersetzt die Pentameter durch Tetrameter: 4343, 4343. Abgesehen von dieser unnötigen und bedauerlichen Abweichung stört nur die Pause in der dritten Zeile und der vokalisch weniger originalgetreue Schlussreim auf —e. Der u-Reim Strodtmanns trifft das englische Vorbild eher und erweckt auch deutlicher die Vorstellung des dumpfen Rauschens eines Mühlrades. Leider wechselt auch *Hennecke* wie seine Vorgänger die Zeiten:

Verwaisten Vogels Klagelied klingt
Vom winterlichen Ast;
Der Frostwind klirrt, und drunten blinkt
Des Stroms vereiste Last.

Kein Blatt war in dem öden Wald,
Noch Blume rings zu sehn:
In Lüften leise Regung hallt,
Sonst nur des Mühlrads Drehn.

Die inhaltlichen Abweichungen vom Original sind hier etwas grösser als bei Seybt und Strodtmann; auch fehlt die schöne Alliteration am ersten Strophenende. Eine gute Uebersetzung, die aber doch nicht an Strodtmanns Versuch heranreicht.

Feist verwandelt die Tetrameter in Pentameter, fügt einen unreinen Reim ein und ändert das Metrum der drei Schlusszeilen von Strophe eins durch verschiedene Substitutionen, die dem Original keineswegs entsprechen:

Verwaist ein Vöglein um die Liebste klagt
Auf winterem Ast sein Lied;
der Frostwind oben über Wipfel jagt,
der Froststrom unten flieht.

Da wird kein Blatt im kahlen Wald gesehn,
kein Hauch der Luft erlauscht,
und keine Blumen mehr im Grunde stehn,
nur leis das Mühlrad rauscht.

Wiederum stimmt die Zeit nicht mit dem Original überein, wenn sie auch wenigstens hier einheitlich gesetzt ist. Die Alliteration in der ersten Strophe ist durch die Wortwiederholung zu scharf hervorgehoben, und die Zeilenvertauschung in der Schlußstrophe trennt die beiden inhaltlich zusammengehörigen Schlusszeilen des Originals in unerlaubter Weise. Es sind der Abweichungen zu viele, um der Uebersetzung Strodtmanns die Waage halten zu können. Diese bleibt dank ihrer metrischen und sprachlichen Sauberkeit die beste. Durch einige geringfügige Aenderungen könnte sie völlig originalgetreu gestaltet werden.

4. Jambisch-anapästische Tetrameter: «The Cloud» (26)

Das Wolkengedicht ist eines der Schlüsselgedichte zu Shelleys Weltanschauung. Es ist durchwegs in der ersten Person Singularis geschrieben, wobei die Wolke nicht nur als Symbol der menschlichen Psyche, sondern auch als das «Ich» der Persönlichkeit aufgefasst werden muss, als ein Ich also, das wohl wechseln, sich verändern, nicht aber sterben kann. Einerseits ist dieses Ich «die Tochter von Erde und Wasser», anderseits «the nursling of the sky». Wilson Knight betont einen weiteren wesentlichen Punkt, wenn er schreibt: «The cloud's transmutations are felt as symbolic of (i) birth and (ii) resurrection: to Shelley, as to St. Paul, these mysteries involving each other. The doctrine beautifully renders pantheism and the inwardness of human experience identical⁷⁵.»

Der Uebersetzer muss also auf die Symbolik des Gedichtes grösste Rücksicht nehmen und alle Wortauslassungen sorgfältig erwägen. Die lachende Melodie des Gedichtes sollte herausgebracht werden, da dieser fast kindliche Zug, dieses freudige Leben inmitten von Sternen, Mond und Erde für Shelley sehr bezeichnend ist und sein dichterisches Bewusstsein trefflich symbolisiert. Schwierigkeiten bereitet ferner vor allem die Wiedergabe der dichterischen Bilder, die meist eine ganze Strophe umfassen. Durch den komplizierten Satzbau und die zahlreichen

⁷⁵ Wilson Knight, *The Starlight Dome*. Oxford 1941. p. 186.

rhythmischen Variationen droht die Gefahr, dass das visuelle hinter dem akustischen Element verschwinden könnte und nicht mehr genügend deutlich herausgearbeitet wird, was aber im englischen Original nicht der Fall ist.

Zum Vergleich wählen wir hier die sechste und letzte Strophe des Gedichtes, da die erste, zweite und vierte bereits früher auszugsweise verglichen wurden. Zudem ist diese Schlußstrophe wie gesagt symbolisch bedeutsam:

I am the daughter of earth and water,
And the nursling of the sky;
I pass through the pores of the oceans and shores;
I change, but I cannot die.
For after the rain when with never a stain,
The pavilion of heaven is bare,
And the winds and sunbeams with their convex gleams,
Build up the blue dome of air,
I silently laugh at my own cenotaph,
And out of the caverns of rain,
Like a child from the womb, like a ghost from the tomb
I arise and unbuild it again.

Die drei Uebersetzer — Seybt, Geilinger und Borchardt — gehen ganz verschieden vor und ihre Versuche weichen auch stark voneinander ab. Zweifellos ist dies eines der Gedichte Shelleys, die am schwersten zu übersetzen sind, was schon dadurch erwiesen wird, dass bisher nur drei Uebersetzungen vorliegen, von denen die eine so frei ist, dass man sie kaum mitzählen kann.

Seybt umgeht von Anfang an die Hauptschwierigkeit: die Wiedergabe der leoninischen Reime. Als Kompensation ändert er das Reimschema abcbdefeghih ab und wählt dafür die Folge ababedcdefef, also lauter Kreuzreime. Die Abweichung vom Original wird dadurch natürlich denkbar gross und durch die Einführung weiblicher Reime in den Zeilen eins, drei, zehn und zwölf noch grösser. Das Schema der Hebungen (4343434343) behält er richtig bei, ändert aber zuweilen die Silbenzahl (notgedrungen durch die weiblichen Reime), was hier allerdings nicht von Belang ist. Der metrische Vergleich mit dem Original fällt aber alles andere als überzeugend aus:

Ich bin von der Erd' und dem Meer geboren,
 Ein Pflegling der Luft: ich flieh
 Durch des felsigen Strandes, des Meeres Poren,
 Ich wandle mich, sterbe nie.
 Doch wenn nach dem Regen klar und rein
 Das Zelt des Himmels zu schaun,
 Und der fegende Wind und der Sonnenschein
 Die luftigen Dome erbaun,
 Lach' ich still meines Grabmals in blauer Luft,
 Und aus Regens Gruft keh'r' ich wieder,
 Wie ein Kind aus dem Schoss, ein Geist aus der Gruft,
 Zurück und reisse es nieder.

Gegenüber dem Original besitzt die erste Zeile einen überflüssigen Anapäst, die zweite setzt die anapästische Substitution am falschen Ort, die dritte weist ebenfalls eine solche Platzverschiebung auf, die vierte ist getreu wiedergegeben, der fünften und sechsten mangeln je zwei Substitutionen, die siebente stimmt leidlich, die achte hat wiederum einen Anapästen zuviel, die neunte eine Substitution am unrichtigen Ort, ebenso die zehnte, die elfte ist korrekt, und in der zwölften fehlt ein Anapäst, während ein zweiter am unrichtigen Ort eingeschoben ist. Diese Mängel und Fehler genügen, um die Uebersetzung als ungenügend beiseitezulegen, da nur metrische Korrektheit die anderen schwerwiegenden Aenderungen einigermassen kompensiert hätte.

Borchardt verrät ausgezeichnetes rhythmisches Gefühl und bleibt in allen Belangen so genau wie nur irgend möglich. Man vergleiche einmal seine Uebersetzung rein metrisch mit derjenigen Seybts:

Ich bin die Brut von Veste und Flut
 Und der Säugling ich des Blaus, —
 Ich tret aus Poren den Meeren und Mooren,
 Tausch aus, aber sterbe nicht aus:
 Denn immer nach Schüttung, wenn ohne Zerrüttung
 Sich der Baldachin himmelnackt fegt
 Und Wind und die Strahlung in Einwärtsschalung
 Der Luft blaue Kuppeln aufschlägt,
 Stumm lach ich im Duft meiner Scheintodgruft,
 Und tief aus Höhlen der Trauf,
 Ein Kind neugeboren, ein Geist unverloren,
 Ich ersteh, und brechs wieder auf.

In der Reimart allerdings erlaubt er sich einen Tausch, die

erste Zeile endigt bei ihm mit männlichem Reim, die fünfte geht dafür auf einen weiblichen aus. Bei den Reimen der Zeilen drei und sieben (pores, shores, sunbeams, gleams) kann man vielleicht geteilter Meinung sein, da die stimmhaften s-Laute nach den Vokalen gut als weibliche Reime aufgefasst werden könnten. In der ersten Zeile vermisst man den Anapäst am korrekten Platz, jedenfalls aber fehlt er nicht, die zweite Zeile ist korrekt, in der dritten fehlt ein Anapäst, die vierte hat eine überflüssige Substitution, die fünfte und sechste Zeile sind wiederum durchgehend richtig wiedergegeben, in der siebten vermissen wir den initialen Anapästen, die achte weist einen zuviel auf, die neunte ist wiederum korrekt, wenn auch hier der Schlussanapäst durch einen Spondeus ersetzt ist, die zehnte lässt wiederum einen Anapäst aus und der elften und zwölften Zeile mangelt je eine Substitution. Auf den ersten Blick scheinen viele Abweichungen vom Original vorzuliegen, doch kann man sich rasch überzeugen, dass Borchardt fast durchweg dieselben Aenderungen vornimmt: Auslassung oder Veränderung eines Anapästes. Mit Ausnahme dieser fast regelmässig durchgeführten Aenderungen — die man wohl in Kauf nehmen darf —, stimmt aber das metrische Grundschema im Gegensatz zu Seybts Uebersetzung überall. Was der Qualität von Borchardts Uebertragung vor allem zugute kommt, ist die konsequente Uebernahme des ursprünglichen Reimschemas. Der einzige Vorwurf, den man etwa geltend machen könnte, ist die schwere Verständlichkeit des deutschen Textes, den man mehrmals überlesen muss, will man den Inhalt völlig aufnehmen. Durch die metrische und akustische (klangliche) Treue verliert die Uebersetzung andererseits an Verständlichkeit und Anschaulichkeit der dichterischen Bilder. Die Uebertragung Borchardts übertrifft den unzulänglichen Versuch Seybts in hohem Masse, vermag aber dennoch noch nicht restlos zu überzeugen.

Geilinger erleichtert sich die Aufgabe ein wenig, indem er die Hebungen anders verteilt: 44444444343. Das Reimschema behält er bei, ersetzt aber in den Zeilen zehn, elf und zwölf die männlichen Reime durch weibliche. Auch metrisch gestattet er sich viele Freiheiten:

Tochter von nasser Erde und Wasser,
 Des Himmels Liebling, flieg ich wie Licht
 Durch Meerespooren und Felsenohren;
 Ich wechlse; sterben das kann ich nicht.
 Ob Wege vermanscht, wenn der Regen zerplantscht,
 Des Himmels Höhe strahlt fleckenlos;
 Lichtstrahlen, Wind, sie baun geschwind
 Die blaue Wölbung, luftig und gross.
 Still lächle ich dann mein Grabdenkmal an:
 Aus Höhlen von Regen, wieder
 Wie ein Kind, neugeboren, ein Geist, grabentschworen,
 Steh ich auf und reisse es nieder.

Es erübrigt sich, hier alle metrischen Abwandlungen einzeln aufzuzählen, da ja überall die Trimeter in Tetrameter verwandelt wurden, immerhin liest sich trotz dieser schweren Aenderung die Strophe besser als die Seybtsche, befriedigen kann sie aber auch nicht. Inhalt und dichterisches Bild sind bei Geilinger verständlicher und deutlicher als bei Borchardt, wenn auch die Satzkonstruktion im letzten Strophendrittel reichlich kompliziert anmutet. Borchardts Uebersetzung ist ein Schulbeispiel für allzu getreues Uebersetzen auf Kosten von Inhalt und Verständlichkeit, Geilingers Uebertragung weicht zu weit vom Metrum und Rhythmus des Originals ab, um dafür die andere Schwäche zu vermeiden. Trotz aller Mängel — inhaltliches Verständnis und Schau des dichterischen Bildes muss die Uebersetzung in erster Linie vermitteln — muss man Geilingers Uebersetzung doch als die bisher beste ansprechen. Eine restlos geglückte Uebertragung dieses bedeutenden Gedichtes steht noch aus.

5. Jambisch-anapästische Dimeter: «Lines» (19)

Die beiden Anfangsstrophen wurden bereits teilweise verglichen, wir ziehen hier noch die Schlußstrophe heran. Dimeter werden durch Trimeter so abgelöst, dass die geraden Zeilen Trimeter, die ungeraden Dimeter enthalten. Das Reimschema verknüpft immer Zeilen gleicher Länge. Die Schwierigkeit für den Uebersetzer liegt in der Wiedergabe der Kurzzeilen, denn es fällt schwer, im Deutschen den elegischen Ton des Originaltextes in derselben Zeilenlänge herauszubringen. Wichtig ist

auch die lautlich richtige Wiedergabe der Reime, die einen der Hauptreize des Originals ausmachen:

Its passions will rock thee
As the storms rock the ravens on high:
Bright reason will mock thee,
Like the sun from a wintry sky.
From thy nest every rafter
Will rot, and thine eagle home
Leave thee naked to laughter,
When leaves fall and cold winds come.

Seybt ändert bereits das Schema der Hebungen und verändert dadurch den Rhythmus des Gedichtes erheblich. Der schöne Wechsel des Originals (23232323) wird zur monotonen Folge: 33332333. Die männlichen Reime Shelleys ersetzt er durchweg durch weibliche. Man könnte die Auffassung vertreten, das erste Reimpaar sei im Deutschen durch weibliche Reime wiederzugeben; sicherlich aber bleibt der Uebersetzer am getreusten, wenn er hier ebenfalls einen ausgedehnten männlichen Reim zu setzen versucht. *Seybt* behält wenigstens das Reimschema bei, da er aber auch in metrischer Hinsicht nicht zu überzeugen vermag, wird seine Uebersetzung ungenügend:

Seine Leidenschaft wird dich wiegen,
Wie die Raben des Sturmes Getümmel;
Der helle Verstand wird dich trügen,
Gleich der Sonne am Winterhimmel.
Dein Nest wird verrotten;
Du Adler wirst blos dastehen
Vor der Menschen giftigem Spotten,
Wenn das Laub fällt, die Eiswinde wehen.

Die anapästischen Zeilen sind korrekt übersetzt, wenn auch die weiblichen Reimenden die Zeilen unnötig verlängern. Die ungeraden Zeilen kann man mit dem Original gar nicht mehr vergleichen, da aus den Dimetern mit einer einzigen Ausnahme Trimeter wurden. Alle rhythmischen Feinheiten des Gedichtes sind verlorengegangen.

Strodtmann verbessert wesentlich, indem er die männlichen und weiblichen Reime sich abwechseln lässt. Da er aber die Dimeter weiblich endigt, werden sie wie bei *Seybt* zu Trimetern mit dem monotonen Hebungsschema 33333333. Das Reim-

schema ist richtig übernommen worden, in metrischer Hinsicht aber fehlen die rein anapästischen Zeilen:

Sein Sehnen wird dich wiegen,
Wie der Sturm die Raben wiegt;
Vernunft wird Ruh' dir lügen,
Wie die Sonn' im Winter lügt.
Dein Nest wird ganz zerfallen,
Deines Adlerhorstes beraubt,
Wirst du ein Spott sein Allen,
Wenn der Herbst die Flur entlaubt.

Sicherlich liest sich dieser Text besser als der vorige, die Aenderungen und Abweichungen vom Original sind jedoch zu durchgreifend, um noch gebilligt werden zu können. Pausen und Wortwiederholungen des Originals fehlen, am unannehmbaren bleibt aber doch die Verwandlung der Dimeter in Trimeter. Strodtsmanns Uebersetzungen lesen sich immer sehr leicht und flüssig, schlagen aber zu oft den rhythmischen Feinheiten des Originals ins Gesicht. Auch die Reinheit der Reime lässt diesmal zu wünschen übrig, da in den Anfangszeilen die Wortwiederholung zumindest mit reinen Reimen wiedergegeben werden sollte.

Wolfenstein ändert die Reihenfolge der Reimarten, so dass unser Gedicht auf einen weiblichen Reim ausklingt. Auf die Reihenfolge von Dimetern und Trimetern achtet er überhaupt nicht. Das Original ist nur noch dem Inhalt nach wiederzuerkennen. Rhythmisch ist diese Uebersetzung denkbar schlecht, sie kommt für unseren Vergleich wohl kaum ernstlich in Betracht:

Wärmt dich sein blendender Geist —
Wintersonnen lügen!
Wie Sturm Vögel umkreist,
Wird seine Wollust dich wiegen.
Liebe, dein Nest wird Staub,
Nackt wirst, Adler du, stehen —
Lachen rings echot, Laub
Fällt und Eiswinde wehen.

Es wäre sinnlos, alle Abweichungen dieses Textes von seinem englischen Vorbild einzeln aufzuzählen, da *Wolfenstein* bewusst so frei und ungenau übersetzt. Wenn sich aber eine freie Ueber-

setzung auch als selbständiges deutsches Gedicht so schlecht liest wie das vorliegende, so erübrigt sich jede Diskussion.

Feist nimmt — als einziger der vier Uebersetzer dieses Textes — auf die Wechselfolge von Dimetern und Trimetern Rücksicht. Das Schema der Hebungen entspricht dem Original, leider ändert er aber die Reimarten und verwendet nur einen einzigen männlichen Reim, der immerhin zum Vorteil der Uebersetzung am Ende der Strophe steht und diese gut abschliesst. Die Wortwiederholung im Anfangsreim — ohne Zweifel eine von Shelley beabsichtigte Wiederholung — übergeht auch *Feist*. Die anapästischen Zeilen stimmen bei ihm ziemlich gut, wenn auch oft betonte Silben auf Senkungen fallen. Seine Uebersetzung liest sich vielleicht weniger gut als diejenige *Strodtmanns*, ist aber dieser doch vorzuziehen, weil sie getreuer und dichterisch überlegen ist:

Ihr Leid gleicht den Föhnen,
die hoch schwenken der Raben Gewimmel;
Vernunft wird's verhöhnen,
wie die Sonne am winternden Himmel.
Dein Dach unter Wettern
zersplittert; dein Adlerhorst lässt
dich nackend den Spöttern,
wenn das Laub fällt und Herbstwind bläst.

Metrisch hat dieser Text zwar kleinere Mängel, ist aber auch in dieser Hinsicht den vorigen überlegen.

Borchardt übertrifft alle Vorgänger an Originaltreue. Selbst die schwer wiederzugebende Pause in Zeile sechs ist denkbar gut geglückt, nur die etwas gesuchte Wortwahl vermag nicht restlos zu überzeugen. Wie in seiner Uebertagung von «The Cloud» (26) geht er in seiner Treue etwas zu weit; die Verständlichkeit muss darunter leiden. Immerhin ist dieser Versuch ein Beweis, dass auch dieses Gedicht übersetzbar ist:

Sein Leid wird dich rollen,
Wie im Sturme der Rabenschwarm rollt. —
Witz gleichschaun Dir wollen,
Wie die Sonne im Winter. blank Gold. —
Dir vom Nest jeder Sparren
Bricht faul, und Dein Adlerlehn
Lässt Dich nackend zum Narren,
Wenn Laub fällt und hohl will's weh'n.

Bemerkenswert ist auch die lautliche Treue der Assonanzen und der Wortwiederholung.

Alle Uebersetzungen dieser Elegie vermögen nicht restlos zu befriedigen, auch diese letzte nicht. Die Schwierigkeiten und Hindernisse sind so gross, dass man Strodtmanns Lösung wohl begreifen kann, der auf die Zeileneinheit verzichtet, um wenigstens einen lesbaren Text zustandezubringen.

6. Anapästische Tetrameter: «Liberty» (8)

Dieses kürzeste der Freiheitslieder Shelleys ist im Aufbau, Metrum und Rhythmus ziemlich einfach. Es sollte sich deshalb auch ziemlich wortgetreu übersetzen lassen. Zum Vergleich dürfte die erste Strophe ausreichen:

The fiery mountains answer each other;
Their thunderings are echoed from zone to zone;
The tempestuous oceans awake one another,
And the ice-rocks are shaken round Winter's throne,
When the clarion of the Typhoon is blown.

Das Schema der Hebungen ist einfach: 44443. Das Reimschema unterstreicht die Stropheneinheit: ababb. Die Reimarten weisen mit Ausnahme der dritten Strophe, die durchgehend männliche Reime verwendet, die Folge wmwmm auf. Aus Symmetriegründen würde es sich vielleicht auch rechtfertigen, die erste Strophe mit lauter männlichen Reimen zu übertragen. Nur die ersten beiden Zeilen weisen eine metrische Substitution der Anapäste auf, alle folgenden Zeilen sind regelmässig gebaut.

Seybt wahrt die beiden Schemata, ändert aber die Folge der Reimarten: mwmww. Dadurch klingt die Strophe — ganz im Gegensatz zu ihrem Inhalt — viel zu weich aus. In der ersten und zweiten Zeile finden wir je einen überzähligen Anapäst, in der dritten wird der initiale Anapäst durch einen Jambus ersetzt, in der vierten ist eine jambische Substitution zu bemerken, die im Original fehlt. Ueber die Wiedergabe der fünften Zeile kann man geteilter Meinung sein, Seybts Lösung ist eine der möglichen:

Die feurigen Berge donnern sich zu,
 Ihr Tosen erdröhnet von Zone zu Zone,
 Ein wütendes Meer weckt der andern Ruh,
 Es erbebt des Nordpols eisige Krone,
 Wenn ertönet des Typhon's Trombone.

Die Schlusszeile kann entweder als Tetrameter oder als Trimeter aufgefasst werden. Da die Schlusszeilen der anderen Strophen alle mit eindeutigen Trimetern enden, wählt Seybt auch hier einen solchen. Man könnte diese Zeile des Originals tatsächlich auf zwei Arten skandieren:

oder: $\sim - / \sim - / \sim - / \sim - /$
 $\sim - / \sim - / \sim - /$

je nachdem man die kurzen Silben, die Senkungen, rascher oder langsamer spricht. Die beiden mittleren Kürzen des zweiten Schemas würden dann von den Silben -ri, -on, of, the, Ty- belegt. Seybts Uebersetzung ist annehmbar. Unschön wirken allerdings die Wörter «Typhon» und «Trombone», für die sich doch leicht ein deutsches Aequivalent finden liesse.

Strodtmann leistet mit seiner Uebersetzung keinen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung. Hebungen und Reimschema übernimmt er von Seybt, leider aber auch die Folge der Reimarten. Dabei hat sein Versuch noch den Nachteil, dass er zwei Anapäste (in der zweiten und letzten Zeile) auslässt. Die Wortwahl mag etwas besser sein als bei Seybt, die hässlichen Fremdwörter tauchen aber auch bei *Strodtmann* wieder auf:

Die feurigen Berge donnern sich zu,
 Es hallt ihr Krachen von Zone zu Zone;
 Die Meere stürmen sich auf aus der Ruh',
 Und es hebt des Nordpols eisige Krone,
 Wenn erschallt des Typhons Trombone.

Die beiden Uebersetzungen halten sich ungefähr die Waage. Dank der grösseren metrischen Treue gewinnt Seybts Uebersetzung etwas an Wert und man ist geneigt, diesmal *Strodtmann* als den Schwächeren auszuschliessen.

Wolfenstein kürzt je zwei Strophen des Originals zu einer einzigen zusammen, so dass seine Uebersetzung nur aus zwei statt vier Strophen besteht. Er erlaubt sich wiederum so viele Freiheiten, dass ein Vergleich sich als ausgeschlossen erweist:

Wenn Feuerberge einander schrecken
Und Donner schreit in den Donner sausend
Und Ozeane einander wecken,
Von einer Wolke glühn Inseln tausend,
Und Erdbeben im Himmelsbeben:...

Vom Originaltext ist nicht mehr viel zu erkennen. Diese «Uebersetzung» ist ein Gedicht für sich, das selbst mit dem Inhalt des Originals nur noch oberflächliche Verwandtschaft besitzt. Die alte Uebersetzung von Seybt wird durch seine Nachfolger diesmal nicht übertroffen.

7. Anapästische Trimeter: «To***» (17)

Auch hier wechseln wiederum Trimeter- mit Dimeterzeilen, wobei das Reimschema jeweiligen Zeilen gleicher Art miteinander koppelt. Die erste Strophe wurde bereits oberflächlich verglichen, die zweite lautet im Original:

I can give not what men call love,
But wilt thou accept not
The worship the heart lifts above
And the Heavens reject not,
The desire of the moth for the star,
Of the night for the morrow,
The devotion to something afar
From the sphere of our sorrow?

Jambische Substitutionen treffen wir nur in der zweiten und dritten Zeile, alle übrigen Zeilen bestehen aus korrekten Anapästen. Die ganze Strophe bildet inhaltlich einen einzigen Fragesatz, der deutsch sehr schwer wiederzugeben ist.

Seybt wahrt wohl Zeilenfüllung und Wechsel von Trimetern und Dimetern originalgetreu, ändert aber das Reimschema ab in abcbdede. Er übersetzt:

Ich hab' nicht, was Menschen heisst Liebe;
Doch willst du empfahn
Die Anbetung, mein Herz erhebend,
Die der Himmel nimmt an?
Die Sehnsucht der Mott' nach dem Sterne,
Der Nacht nach dem Morgen;
Die Verehrung für etwas der Ferne
Von der Erde der Sorgen?

Ganz abgesehen vom unschönen Deutsch und der unmöglichen Satzkonstruktion, verfällt er in den Fehler, zwei weibliche Reimpaare zuviel einzufügen, welche die Zeileneinheit unschön sprengen. Metrisch unkorrekt sind die Zeilen eins (jambische Substitution), drei (trochäische Substitution), fünf (jambische Substitution) und sechs (ebenfalls jambische Substitution). Rhythmisch ist der Text geradezu katastrophal, er liest sich alles andere als wie ein Original.

Feist gelingt in jeder Beziehung der bessere Wurf. Sein Reimschema lehnt sich ans Original an, die Verteilung der männlichen und weiblichen Reime ist korrekt und der Wechsel von Trimetern und Dimetern entspricht ebenfalls Shelleys Text. Einzig in der Wiedergabe des Metrums stellt man einige Fehler fest:

Bring dir nicht, was die Welt Liebe nennt,
nur die Glut des Verehrens,
wenn das Herz hoch zum Himmel entbrennt,
und die Himmel gewährens;
so ersehnt sich der Falter den Stern,
die Nacht so den Morgen:
wir beten zu etwas, das fern
dem Umkreis der Sorgen.

Die trochäische Substitution der ersten Zeile ist nicht originalgetreu, in der zweiten Zeile fehlt die jambische Substitution, desgleichen in der dritten, die vierte und fünfte Zeile sind korrekt, die sechste weist einen Jambus statt eines Anapästes auf, die siebente ist wiederum richtig übersetzt, während in der Schlusszeile derselbe Mangel auftritt wie in Zeile sechs. Metrum und Rhythmus stimmen aber im allgemeinen wesentlich besser als bei Seybt. Schade ist nur, dass die Frageform des Originals geopfert werden musste. Jedenfalls ist diese Uebertragung fraglos vorzuziehen, auch wenn sie nicht völlig korrekt ist.

8. Anapästische Dimeter: «The Fugitives» (9)

Dieses Gedicht verät viele onomatopoetische Züge. Es ist das einzige Beispiel in Shelleys Lyrik, das anapästische Dimeter aufweist. Leider besitzen wir nur einen einzigen Uebersetzungs-

versuch, denjenigen von Seybt. Es fehlen also die Vergleichsmöglichkeiten. Seiner Zeilenkürze wegen ist das Gedicht schwer zu übersetzen, wie schon ein Blick auf Seybts Verdeutschung beweist. Die erste Strophe wurde bereits untersucht. Die zweite lautet im Original:

The whirlwind is rolling,
The thunder is tolling,
The forest is swinging,
The minster bells ringing, —
Come away!

Seybt ändert die Reimfolge aabbC ab und wählt statt dessen das Schema: abcbD. Die beiden Zeilen mit männlichem Endreim werden dadurch um eine Silbe gekürzt, die Anapäste werden aber trotzdem richtig gewahrt. Die dreisilbige Schlusszeile des Originals vertauscht Seybt mit einer zweisilbigen, die gleiche Hebungszahl aufweist. Der Rhythmus aber wird verändert:

Der Donner laut kracht,
Die Wälder all' stöhnen,
Der Sturmwind rings braust,
Die Glocken ertönen, —
Fort, fort!

Die Aufhebung des ursprünglichen Reimschemas wirkt sich schwerer aus, da das onomatopoetische Element zu sehr geschwächt wird. Dieses Gedicht bietet besonders im zweiten und dritten Paragraphen fast unüberwindliche Hindernisse für den Uebersetzer, Seybts Versuch sollte sich aber doch noch verbessern lassen.

9. Trochäische Tetrameter

a) «Ode to Heaven» (23)

Dieses Gedicht, das die Gewaltigkeit der Schöpfung zum Gegenstand hat, ist stark von Berkeleys Philosophie beeinflusst. Rhythmisch und metrisch ist es ziemlich kompliziert gebaut, da die Substitutionen sehr zahlreich sind. Zum Vergleich ziehen wir die zweite Strophe heran:

Glorious shapes have life in thee,
 Earth, and all earth's company;
 Living globes which ever throng
 Thy deep chasms and wildernesses;
 And green worlds that glide along;
 And swift stars with flashing tresses;
 And icy moons most cold and bright,
 And mighty suns beyond the night,
 Atoms of intensest light.

Das Schema der Hebung ist völlig regelmässig: 444444444. Das Reimschema betont stark das Strophenende durch eine Folge von drei aufeinanderfolgenden gleichen Reimen: aabcbcbddd. Wenn man die ersten Silben der Zeilen vier bis acht als Vorschlagssilben oder Anakrusis auffasst, so verteilen sich die Trochäen regelmässig und ohne Substitution auf alle Zeilen.

Seybt wahrt die Hebungszahlen in allen Zeilen, verändert aber das Reimschema: aabcbcbddd. Der Unterschied fällt nicht stark ins Gewicht, hat aber doch eine leichte Schwächung des Strophenausklangs im Gefolge:

Voller Glanz in deinem Schoosse
 Erden wohnen und zahllose
 Lebenswelten, deren Schaar
 Drängend deine Tiefen füllt:
 Erden, grün und wunderbar,
 Sterne mit goldenem Strahlenhaar,
 Monde hell in Eis gehüllt,
 Riesensonnen im nächtigen Dome
 Blendendhellste Lichtatome.

Ausser den Zeilen vier und sechs stehen im Original keine weiblichen Reime. *Seybt* fügt ein weiteres weibliches Reimpaar ein und verändert den Ort des anderen, so dass in seinem Text die weiblichen Reimpaare die Strophe in Form von Zweizeilern einleiten und abschliessen. Diese Anordnung ist zwar verhältnismässig gut, doch wird die Funktion der weiblichen Reime im Original nicht beachtet, wo sie die beiden Strophenhälften miteinander verbinden. Metrisch vermag *Seybts* Lösung wenig zu befriedigen. Statt der Anakrusis wählt er die Substitution, setzt sie aber nie an den Zeilenanfang, sondern verteilt sie ziemlich wahllos auf die verschiedensten Stellen. Die zweite Zeile weist eine anapästische Substitution auf, oder, anders betrach-

tet, einen Spondeus. Dasselbe gilt für die Zeilen sechs und acht. Statt das Metrum zu variieren und zu bereichern, hemmen hier diese Substitutionen nur den fließenden Rhythmus.

Geilinger bleibt ebenfalls dem Schema der Hebungen getreu. Aber auch er ändert das Reimschema auf seine Weise (ababccddd), womit er zwar die drei männlichen Reime am Strophenende originalgetreu wiedergibt, dafür den verschlungenen Aufbau von Shelleys Schema opfert. Sein erstes Reimpaar ist — entgegen dem englischen Text — weiblicher Natur und die verbindenden weiblichen Reime der Strophenmitte werden bei ihm zu einem Zweizeiler, der eher trennend statt bindend wirkt wie der Kreuzreim des Originals:

Herrliche Gestalten leben,
Ihr, der Erde, beigesellt,
Deren Brüder atmend schweben,
Durch den Abgrund hingeprellt:
Grüne Welten, die entgleiten,
Sterne, voll von Goldhaar, schreiten,
Monde, glasig, eisumbrückt!
Grosse Sonnen, nachtentrückt,
Und Atome, lichtentzündet!

Metrisch nicht eine einzige Substitution, was der Strophe sehr zugute kommt und sie hoch über Seybts Versuch stellt. Wenn auch das Original zweimal Anakrusis verwendet, braucht dies nicht unbedingt mitübernommen zu werden. Die variationsärmere Uebersetzung scheint hier dem Original wenigstens näher zu kommen als die variationsreiche, durch unrichtige Substitutionen verunstaltete Strophe Seybts. Abgesehen von den abweichenden Reimarten und der Veränderung des Reimschemas ist diese Uebertragung ausgezeichnet und darf als glücklich bezeichnet werden.

b) «*To****» (5)

Dieses Gedicht stellt mit seinen beiden kurzen Vierzeilern dem Uebersetzer ein grösseres Hindernis in den Weg, als es im ersten Augenblick scheinen mag. Das Reimschema ist einfach; es besteht aus zwei Vierzeilern, die in zwei (oder nach Forman in einer) Strophen angeordnet sind. Die beiden ein-

zigen Zeilen mit weiblichem Endreim befinden sich am Schluss der ersten Strophe, leiten also gewissermassen zur zweiten über, was Formans Vorschlag, dieses Gedicht einstrophig zu drucken, noch unterstützt. Die Hebungen sind nach dem regelmässigen Schema 44444444 verteilt, während das Schema der Silbenzahlen ein viel unregelmässigeres Gesicht aufweist: 7788,7887. Metrisch gesehen, verwendet Shelley hier einige hübsche Variationen; zum Beispiel die jambische Substitution der Zeilen eins und drei, die in beiden Zeilen einen parallelen Ort inne hat. Ferner bestehen die Zeilen sechs und sieben durchgehend aus reinen Jamben, oder, wenn man lieber will, weisen sie zu Zeilenbeginn Anakrusis auf:

Music, when soft voices die,
 Vibrates in the memory —
 Odours, when sweet violets sicken,
 Live within the sense they quicken.
 Rose leaves, when the rose is dead,
 Are heaped for the beloved's bed;
 And so thy thoughts, when thou art gone,
 Love itself shall slumber on.

Seybt gestattet sich mehrere Abweichungen. Die Hebungszahlen behält er richtig bei, die Reimarten ändert er insofern, als er auch die beiden Anfangszeilen auf weibliche Reime endigen lässt. Das Reimschema verändert er durch Einführung eines Kreuzreimes (abab,cdcd). Auf die Wiedergabe der metrischen Variationen verzichtet er gänzlich. Die einzige Substitution seines Textes findet sich in der vierten Zeile, die aus lauter Jamben besteht:

Klänge, wenn die Lippen schweigen,
 Noch in der Erinnerung beben,
 Düfte, wenn die Veilchen bleichen,
 Im Sinn, den sie erquickt, fortleben.

Welker Rosen Blätter streu'n
 Sie um des Geliebten Ruh:
 So auf den Gedanken mein,
 Ruh' die Liebe, schiedest du.

Neben den bereits früher erwähnten Mängeln fällt vor allem das schlechte Deutsch mit seinem gewundenen Satzbau ins Gewicht. Eine mittelmässige Uebersetzung, die durch ihre inhalt-

lich falsche Wiedergabe (in den beiden Schlusszeilen) gänzlich unbrauchbar wird. Seybt übersetzt das englische «thy» mit «mein», was natürlich den ganzen Inhalt ändert.

Geilinger verbessert das Reimschema Seybts und hält sich mit Erfolg an das Original. Bedauerlich ist seine metrische Aenderung; statt der ursprünglichen Tetrameter wählt er fast durchweg Pentameter mit dem Schema 3555,5555:

Die Musik, die sanft verklungen,
Bebt, von der Erinnerung nachgesungen;
Schwinden süsse Veilchen müde hin,
Lebt ihr Duft noch im erquickten Sinn.

Blätter, einer Rose hold entträuft,
Werden für der Liebsten Bett gehäuft,
Und was du vor deinem Tod erdacht,
Liebe legt sich drauf zur Schlummernacht.

Die Reimarten entsprechen — abgesehen vom Tausch der beiden ersten Zweizeiler — dem Original, aber, so gut die Uebersetzung sonst sein mag, die Verdrängung der Tetrameter durch Pentameter ist doch so schwerwiegend, dass man das Gedicht im strengsten Sinne des Wortes nicht mehr als getreue Uebersetzung bezeichnen kann. Metrisch sind die Trochäen korrekt wiedergegeben, will man nicht den Beginn der ersten Zeile als anapästische Substitution und den Mittelreim der zweiten Zeile als eine ebensolche auffassen. Es ist bedauerlich, dass diese sonst gute Uebersetzung das Schema der Hebungen durchbricht. So müssen beide vorliegenden Verdeutschungen als ungenügend bezeichnet werden.

10. Trochäische Trimeter: «To a Skylark» (7)

Die ganze Heiterkeit und Leichtigkeit von Shelleys Wesen macht sich in dieser Ode bemerkbar. Die Lerche steht hier als Symbol für universelle Expansion. Wesentlich für das richtige Verständnis des Gedichtes ist die Erkenntnis, dass es Shelley hier weniger darum geht, ein gutes und lebendiges Bild einer Lerche zu entwerfen, als vielmehr die Lerche als Mittel zu betrachten, durch das er das Wesen des Universums aus an-

derer Perspektive erläutern kann. Das Schwergewicht liegt also durchaus auf dem kosmischen Ausblick. Die übersetzerischen Schwierigkeiten bei diesem rhythmisch äusserst vielseitigen und komplizierten Gedicht wurden bereits erwähnt. Zu weiteren Vergleichsmöglichkeiten seien hier noch die Strophen zwölf und einundzwanzig beigezogen:

Sound of vernal showers
On the twinkling grass,
Rain-awakened flowers,
All that ever was
Joyous and clear, and fresh, thy music doth surpass:

Teach me half the gladness
That thy brain must know,
Such harmonious madness
From my lips would flow,
The world should listen then, as I am listening now.

Wir wählen diese beiden Strophen, da sie neben den bereits untersuchten und besprochenen metrischen Schwierigkeiten vor allem eine Koordination von Laut und Inhalt und Gefühl bergen, die deutsch ausserordentlich schwer zu übertragen ist.

Seybt hat das Reimschema ababb — wie bereits erwähnt — abgewandelt in abc bc. Die beiden Strophen lauten in seiner Uebersetzung:

Frühlingregens Rieseln
Auf grüner Alpenhöf,
Thauerweckte Blüten,
Alles was nur je
Froh war und frisch, kann nie dein Singen überbieten.

Deines Geistes halbe
Lust mich kennen lehre,
Mir würden dann entauschen
So verzückte Chöre —
Die Erde lauschte mir, wie ich dir jetzt muss lauschen.

In der ersten Strophe ist nur das erste Reimpaar weiblicher Natur, bei *Seybt* — wegen der Umkehrung des Reimschemas — auch noch die Schlusszeile, der Alexandriner, welcher so eine Mehrsilbe erhält. Die anapästische Substitution in der zweiten Zeile gibt *Seybt* mit Jamben wieder, was den Rhythmus erheblich verändert. In der zweiten Strophe fällt wieder derselbe

Mangel im Reimschema auf. Metrisch weicht auch die dritte Zeile vom Original ab, die reinen Jamben werden durch Trochäen substituiert. Am meisten stören aber doch die beiden Alexandriner mit weiblichem Endreim. Lautlich sind die Reime ungenügend übersetzt, sie klingen praktisch nirgends ans Original an; wiederum eine Folge der Umkehrung des Reimschemas. Die Wortwiederholung im zweiten Alexandriner und die Alliterationen im ersten sind aber Seybt verhältnismässig gut geglückt. Der Wechsel der langen und kurzen Vokale, der harten und weichen Konsonanten erreicht nicht ganz die Schönheit des englischen Textes, ist aber angesichts der riesigen Schwierigkeiten doch als gelungen zu bezeichnen. Es ist zu bedauern, dass sich die Veränderungen im Reimschema und der Reimart so schwer geltend machen, denn abgesehen davon ist die Uebersetzung dieser Strophen befriedigend.

Strodtmann hält sich im Reimschema an sein englisches Vorbild und erzielt dadurch bereits eine wesentliche Verbesserung:

Frühlingregens Fliessen
 Auf dem grünen Hang,
 Thaufall auf den Wiesen,
 Nichts die Welt entlang,
 Das frisch und fröhlich ist, gleicht deinem hellen Sang.

Durch Beibehaltung der Reimart und des Reimschemas erhält diese Uebersetzung bereits viel mehr Aehnlichkeit mit dem Original. Auch metrisch ist nun die zweite Zeile verbessert, der einzige Mangel macht sich im Alexandriner bemerkbar, der weniger gut ist als bei Seybt, da er mit einer jambischen Substitution beginnt. Lautlich übertrifft *Strodtmann* seinen Vorgänger ebenfalls, die Alliterationen sind sehr schön wiedergegeben und vor allem sind die Vokale der Endreime dem Original denkbar eng angepasst. Die zweite Strophe:

Halb nur deine Lust
 Wolle mit mir tauschen: —
 Dann aus meiner Brust
 Sollt' ein Lied entauschen,
 Dem würde, wie ich dir gelauscht, die Erde lauschen.

zeigt wiederum eine Aenderung in der Reimart, so dass wie bei Seybt die Schlusszeile weiblichen Ausklang erhält. Metrisch ist

die Strophe richtig wiedergegeben, nur die Zäsur im Alexandriner steht am falschen Ort. Durch die Aenderung der Reimart gelingt natürlich auch die vokalische Wiedergabe der Reime nicht mehr originalgetreu und die Wechsel der langen und kurzen Vokale entsprechen nicht mehr dem Original. Strodtmanns Uebertragung ist zwar trotz dieser Mängel noch immer die bessere, da sie rhythmisch getreuer und metrisch sorgfältiger ist als die Arbeit Seybts. Voll befriedigen kann aber auch sie nicht.

Wolfenstein ändert wie immer in zahlreichen Belangen. Die einundzwanzig Strophen des Originalgedichtes haben in seiner Uebersetzung in fünfzehn um je eine Zeile kürzeren Strophen Platz. Der Inhalt unserer 12. Strophe ist in seiner Uebersetzung ganz verschwunden und nicht mehr auffindbar. Die Schlusszeilen lauten:

Ewiger Flug! wenn ich
Deinem süßen Rausche
Singend halb nur glich:
Lauschte mir die Welt, wie ich dir lausche.

Die einzige Aehnlichkeit mit dem Originaltext ist die Reimart (allerdings ohne verstärkenden Alexandriner), das trochäische Grundmetrum, die drei ersten Trimeterzeilen und eine teilweise sehr oberflächliche Wiedergabe des Inhalts. Weiteres Vergleichsmaterial besteht nicht. Der metrische Aufbau der Strophe ist natürlich hier vom Inhalt gar nicht zu trennen, da die vier Trimeter mit fallendem Rhythmus, ergänzt und beschlossen durch den Alexandriner mit steigendem Rhythmus, den steigenden und fallenden Flug der Lerche zum Ausdruck bringen.

Strodtmanns Uebersetzung bleibt verhältnismässig die beste der drei vorliegenden.

Der dritte Teil unserer Untersuchung hat nun an Hand der früher aufgestellten und begründeten Kriterien bis zu einem gewissen Grade einen Vergleich und eine wertmässige Beurteilung der vorhandenen Shelley-Uebersetzungen erlaubt. In Zweifelsfällen musste allerdings dem Gefühl das letzte Urteil überlassen bleiben. Die Ergebnisse dieser Vergleiche und Urteile sollen nun im letzten Teil herausgearbeitet werden.

VIERTER TEIL

Ergebnisse

Zu Beginn dieser Arbeit wurde festgestellt, wie wenig objektive Kriterien vorhanden sind, nach denen eine Uebersetzung gewertet werden kann. Die folgenden Ausführungen beschäftigten sich dann mit den einzelnen Elementen eines Gedichtes und stellten Vergleiche zwischen den vorhandenen Uebersetzungen an, die in bestimmten Punkten zu einigen Wertungen führten.

Es stellt sich nun die Frage, welche dieser verschiedenen Punkte von grösserer und welche von geringerer Bedeutung für die Uebersetzung sind, oder anders ausgedrückt: Welche Elemente darf der Uebersetzer freier behandeln, an welche andere muss er sich getreu halten? Dieses Abwägen der Bedeutung verschiedener Elemente eines Gedichtes ist ausserordentlich schwer, da sich die Bedeutung dieser Elemente von Fall zu Fall etwas verschieben kann.

Bevor wir zu einer Kritik der einzelnen Uebersetzer und ihrer Arbeiten übergehen können, muss, wenigstens in groben Umrissen, diese primäre Frage gelöst werden. Die Tabellen im Anhang lassen die wichtigsten Abweichungen der Uebersetzer erkennen. Sie täuschen aber insofern, als die einzelnen miteinander verglichenen Elemente nicht so vereinzelt und zusammenhanglos dastehen, wie die Tabelle glauben lassen will, sie sind vielmehr alle untrennbar miteinander verbunden, aufeinander angewiesen und voneinander abhängig. Ihre Gesamtheit ist wiederum unlöslich mit dem Inhalt des Gedichtes verknüpft. Inhaltliche Veränderungen bedingen deshalb unweigerlich auch Veränderungen im Metrum, Reimschema, der Reimart und im gesamten rhythmischen Ablauf. Sinn der Uebersetzung ist schliesslich in erster Linie die *Wiedergabe des Inhaltes des Originals*, was als Folge — allerdings als eine nicht zu umgehende und nicht zu ändernde Folge — auch die exakte

Wiedergabe der Originalform nach sich zieht. Als erste Forderung können wir also ohne Zögern die richtige und genaue Wiedergabe des Inhaltes und damit auch der Form verlangen. Da nun in unserem besonderen Fall der Uebersetzung aus dem Englischen ins Deutsche eine Beschneidung einzelner Wörter oft unvermeidlich und notwendig ist, darf diese Forderung nicht absolut aufgefasst werden. Die Weglassung eines Wortes mag den Inhalt um ein Geringes verändern oder kürzen, doch ist dies meist unvermeidlich. Es darf nur nichts Wesentliches verloren gehen. Die Entscheidung über Bedeutung und Funktion der Wörter im Text hat also der Uebersetzer selbst zu treffen, und diese Entscheidung verlangt — dies ist die zweite Forderung — *gründliche Kenntnis und eingehendes Verständnis für die Werke des Dichters*, die man zu übersetzen sucht.

Diese kleinen Veränderungen des Textes rechtfertigen nun auch kleine und geringfügige Aenderungen an der Form. Die Schwierigkeit des Problems liegt in der Festlegung einer Grenze zwischen zulässigen und unzulässigen Aenderungen. Hand in Hand mit diesem Problem geht eine rein stilistische Frage. Da wir schon früher verlangt haben, das übersetzte Gedicht müsse in gutem, einwandfreien Deutsch abgefasst werden, ergibt sich oft aus der Befolgung dieser Regel eine Aenderung der formalen Struktur eines Gedichtes. Wo nun diese Aenderungen und Eingriffe zulässig sind und wo sie anderseits das Wesen eines Gedichtes gefährden, das sind Fragen, die nicht — oder noch nicht — eindeutig beantwortet werden können. Wohl lassen sich einige allgemeine Regeln aufstellen, sie dürfen aber nicht blindlings und wahllos angewendet werden. Eines steht jedenfalls fest: Das Gedicht ist viel empfindlicher, viel leichter verletzlich als etwa ein Prosastück, und seine Uebersetzung erfordert deshalb bedeutend mehr Rücksichten.

Da es vor allem der sekundäre Rhythmus ist, der das Gedicht von der Prosa scheidet, bildet dieser einen der wichtigsten Grundsteine der Gedichtsform und sollte so wenig wie nur irgend möglich angetastet werden. Zum sekundären Rhythmus zählen *Zeileneinheit, Hebungszahl, Metrum, Reimart* und *Silbenzahl*. Es ist natürlich einer der wesentlichsten Züge des Gedichtes, in welchem metrischen Grundschema es abgefasst wurde, ob es

in steigendem oder fallendem Rhythmus, in Pentametern oder Trochäen geschrieben wurde. Die Zahl der Hebungen sollte also unter keinen Umständen abgeändert werden. Dagegen fällt es bedeutend weniger ins Gewicht, wenn die Zeileneinheit einmal durch eine andere Silbenzahl durchbrochen wird. Metrische Substitutionen sollten lieber weggelassen als verändert werden. Substitution ganzer Zeilen — entgegen dem Original — muss unbedingt vermieden werden. Die Reimart wirkt sich vorwiegend auf den tertiären Rhythmus aus, berührt aber auch den sekundären insofern, als die Vertauschung männlicher und weiblicher Reime (oder umgekehrt) meistens auch die Silbenzahl beeinflusst.

Die Wiedergabe der metrischen Variationen des Originals geht ebenfalls zur Hauptsache den tertiären Rhythmus an, da diese Variationen meist parallele Struktur besitzen und sich auf ganze Strophen regelmässig verteilen. Den sekundären Rhythmus berühren sie durch die Veränderung des Metrums innerhalb der einzelnen Zeile. Unbedingt mitübersetzt müssen deshalb diese Substitutionen dann werden, wenn sie ein bestimmtes Wort besonders betonen oder herausstreichen. Dasselbe gilt für die verschiedenen Pausen und das Enjambement.

Der tertiäre Rhythmus, der vor allem für die Einheit und den Aufbau der Strophe von Bedeutung ist, umfasst *strophische Gliederung*, *Reimschema* und *Reimart*. Ungünstig macht sich eine Abweichung von der strophischen Gliederung dann bemerkbar, wenn es sich um feste Formen, wie Terzinen, Sonett, Ode oder Zweizeiler, handelt. Aber auch jede Aenderung des Strophenbaus — Weglassen oder Hinzufügen einer Zeile — wirkt sich stark negativ aus. Das Reimschema sollte ebenfalls nach Möglichkeit beibehalten werden, Aenderungen dürfen zumindest nicht die Verknüpfung der Strophenhälften aufheben oder einzelne Anfangs- oder Schlusszeilen isolieren. In dieser Hinsicht ist auch die *Vertauschung männlicher und weiblicher Reime* von grosser Tragweite, wobei allem voran auf die abschliessenden Zeilen geachtet werden muss. Unreine Reime — bei Shelley finden sich ihrer viele und oftmals gehören sie so eng zum Inhalt, dass man sie auch unrein wiedergeben muss — fallen im allgemeinen nicht schwer ins Gewicht, sofern

sie weit genug auseinander stehen, also vorwiegend in längeren Strophen.

Die *Wortwahl* ist — abgesehen vom guten Deutsch — überall dort von Wichtigkeit, wo sie symbolisch wesentlich oder für den Dichter charakteristisch ist. Dabei ist nicht nur auf die Substantiva und Adjektiva zu achten, ebenso oft sind auch enklitische und proklitische Wörter von derselben Bedeutung.

Für den Rhythmus — die Gesamtheit der Elemente — besitzen wir keinen einheitlichen Vergleichsmaßstab. Hier muss das rhythmische Gefühl des Uebersetzers das Urteil letzter Instanz fällen.

Aenderungen, die im Notfalle zulässig sind, lassen sich etwa folgendermassen aufzählen:

1. Veränderung der Silbenzahl innerhalb einer Zeile, sofern die Zeiteinheit der Zeile nicht verletzt wird.
2. Veränderung der Silbenzahl einer Zeile, sofern die Zahl der Hebungen gewahrt bleibt.
3. Aenderungen der Reimart, soweit sie nicht die Strophen-einheit gefährden oder die Verkettung der Strophenhälften aufheben.
4. Abwandlung des Reimschemas, sofern die Stropheneinheit nicht verletzt wird.
5. Auslassung metrischer Substitutionen, falls diese nicht eng mit dem Inhalt des Gedichtes verbunden sind.
6. Unreine Reime, wenn diese weit auseinander stehen, also in langen Strophen.

Umgekehrt sind die nachfolgenden Aenderungen der Gedichtsform völlig unzulässig:

1. Veränderung des Metrums (Pentameter statt Trimeter, Jamben statt Trochäen usw.).
2. Tausch oder Veränderung der Reimart, falls diese den Strophenbau gefährden.
3. Unreine Reime in kurzen Strophen und liedhaften Gedichten.
4. Abwandlungen des Reimschemas, sofern sie den Strophenbau oder die Stropheneinheit beeinträchtigen.
5. Auslassen oder Hinzufügen einzelner Zeilen. (Davon ausgenommen sind die Blankverse).
6. Veränderungen des Inhalts.

7. Metrische Substitutionen, die den Rhythmus des Gedichtes zerstören.

Diese beiden Listen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder allgemeine Gültigkeit. Für den vorliegenden Fall aber können sie als ungefährer Maßstab gelten, da sie sich aus den bisherigen Untersuchungen ableiten lassen.

Damit können wir zu einer Gesamtkritik der Uebersetzer und ihrer Arbeiten übergehen und unsere Untersuchungen beschliessen. Die Tabellen im Anhang I geben in Umrissen eine Uebersicht über die verschiedenen Elemente und die Abweichungen der Uebersetzungen vom Original. Da in den meisten Fällen nur jeweilen die erste Strophe eines Gedichtes berücksichtigt werden konnte, liefern diese Tabellen nicht eine vollständige Uebersicht über alle Abweichungen, vermögen aber doch ein ziemlich deutliches und aufschlussreiches Bild der Methoden unserer Uebersetzer zu vermitteln. Die beiden ersten Tabellen geben eine Uebersicht über die Textnummern der Gedichte und die verschiedenen Elemente, wie wir sie in den Originalen vorfinden, sowie einen ausführlichen Quellennachweis. Die folgenden Tabellen bieten Vergleichsmöglichkeiten zwischen den verschiedenen Uebersetzern in bezug auf Hebungen, Reimarten und Reimschemata.

Bei der Kritik der einzelnen Uebersetzer gehen wir wiederum in chronologischer Reihenfolge vor:

1. Seybt

Will man der Leistung dieses Uebersetzers gerecht werden, so muss man in erster Linie darauf hinweisen, dass er — neben Herrig und Prössel — der erste Uebersetzer Shelleys ist. Da seine Arbeit bereits in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstand, lagen zu seiner Zeit weder erstklassige englische Textausgaben noch bedeutende kritische Würdigungen von Shelleys Werken vor. Es war ohne Zweifel für den ersten Uebersetzer dieser kunstvollen Lyrik bedeutend schwerer, ein befriedigendes Resultat zu erzielen, als für seine Nachfolger.

Die Arbeiten Seybts müssen jedem Vergleich der späteren

Uebersetzungen zugrunde gelegt werden, denn fast alle späteren Uebersetzer — vor allem Strodtmann — haben sich an die bereits vorhandenen Uebertragungen gehalten. Dies ist auch der Grund, weshalb wir Seybts Arbeiten immer an erster Stelle behandelten und die folgenden Versuche in chronologischer Reihenfolge damit verglichen. Seybt hat von allen Shelley-Uebersetzern am meisten Gedichte übertragen, wie schon ein Blick auf die Tabelle des Quellennachweises verrät. Bei unseren Vergleichen und Untersuchungen sind Seybts Texte fast durchweg am schlechtesten weggekommen. Dies ist nur natürlich. Wäre es anders, so hätten die nachfolgenden Uebertragungen wenig Sinn und Daseinsberechtigung. Dazu ist nun aber noch zu bemerken: Seybt ist auch heute noch der einzige Shelley-Uebersetzer, der sämtliche bedeutenden Gedichte dieses Dichters verdeutscht hat. Strodtmanns Arbeiten weisen schmerzliche Lücken auf. Es fehlen so bekannte Gedichte, wie «The Cloud» (26), «A Lament» (10) und «To***» (17). Feist und Geilinger sind nicht als eigentliche Shelley-Uebersetzer anzusprechen, da ihre Uebertragungen im Rahmen grösserer englischer lyrischer Anthologien erschienen sind. Wolfenstein begnügte sich mit einer sehr geringen, einseitigen und schlechten Auswahl, für Hennecke gilt dasselbe wie für Feist und Geilinger, während Borchardts Uebersetzungen seine einzigen Shelley-Uebersetzungen bleiben.

Diese Tatsachen bringen es mit sich, dass jeder deutsche Leser Shelleys auf Seybts alte Ausgabe zurückgreifen muss, will er eine auch nur einigermaßen vollständige Kenntniss der Lyrik dieses Dichters erwerben. Man darf also die Uebersetzungen Seybts noch keinesfalls als abgetan bezeichnen, bevor nicht eine ebenso umfassende, aber bessere, Uebertragung vorliegt.

Seybts grösste Fehler und Schwächen sind im Verlauf dieser Untersuchungen klar zutage getreten. Einmal genügt sein Deutsch den heutigen Anforderungen bei weitem nicht mehr, allerdings ein Mangel, der zum grossen Teil auch der Zeit zugeschrieben werden muss, was vor allem für seine Wortwahl gilt, die oft Wörter umfasst, die im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr üblich sind. Ein kurzes Studium der Tabellen offenbart Seybts Mängel aufs nachdrücklichste. Von den ersten 29

aller aufgeführten Gedichte verändert er in nicht weniger als zwanzig Fällen das Reimschema in grösserem oder kleinerem Umfang. In 25 von 30 Gedichten wandelt er die Reimart ab, und in 7 von 31 Fällen sogar die Hebungszahlen. Auch die unreinen Reime sind bei ihm bedeutend häufiger anzutreffen als bei seinen Nachfolgern. Was aber noch mehr ins Gewicht fällt, das ist die Feststellung, die wir bereits bei Untersuchung des Metrums gemacht haben: seine metrischen Substitutionen sind äusserst mangelhaft und zeugen von geringem metrischen Gefühl. Dazu kommen noch die wiederholt festgestellten Schwächen in der Satzkonstruktion sowie eine grobe Vernachlässigung des Gesamtrhythmus'. In einzelnen Fällen liessen sich sogar inhaltliche Fehler nachweisen.

All diese Mängel sind mehr als hinreichend, um seine Uebersetzungen als ungenügend erscheinen zu lassen, was um so bedauerlicher ist, als er als einziger Uebersetzer eine wirklich hinreichende Anzahl von Shelleys Gedichten übertragen hat. Dass man selbst heute noch — über hundert Jahre nach Erscheinen seiner Arbeit — auf seine Uebersetzungen zurückgreifen muss, ist nicht nur ein Beweis für die Notwendigkeit einer besseren Shelley-Uebersetzung im selben Umfang, sondern auch für die Schwierigkeiten, welche sich dem Uebersetzer dieser Gedichte entgegensetzen.

Seybts Verdienst liegt in seiner Vollständigkeit und der löblichen Tat, als erster Shelleys Lyrik dem deutschsprechenden Publikum zugänglich gemacht zu haben.

2. Strodtmann

Sechszwanzig Jahre nach Seybts Uebersetzung ist es Adolf Strodtmann, der neben einigen längeren dramatischen und lyrischen Gedichten Shelleys auch einen Teil seiner Lyrik verdeutscht. Er hält sich in seinen Uebersetzungen an seine früheren Vorbilder und verbessert diese beträchtlich. Er bekennt sich auch ganz offen zu dieser Anlehnung an seine Vor-

gänger ⁷⁶: «So viel scheint mir festzustehen, dass — mit seltenen Ausnahmen — für jede Stelle eines Dichtwerkes sich in einer fremden Sprache nur ein einziger Ausdruck finden lässt, welcher die Form wie den Gedanken möglichst getreu und glücklich wiedergibt. Ist ein solch relativ bester Ausdruck gefunden, so scheint es mir eine Sünde wider das Original und eine Benachteiligung des Publikums zu sein, wenn der neue Uebersetzer den vollkommeneren Ausdruck zugunsten einer unbeholfeneren Version aufopfern wollte, um seiner Eitelkeit oder einer falschen Auffassung seiner Pflicht zu genügen. Ich bin daher weit entfernt, mich des Bekenntnisses zu schämen, dass ich die Arbeiten meiner Vorgänger, sofern ich dieselben nicht übertreffen zu können glaubte, unbedenklich benutzt und ihnen manchen glücklichen Fingerzeig zu verdanken habe. Die Kritik möge entscheiden, inwiefern meine Arbeit dennoch auf Selbständigkeit Anspruch machen darf.» Diese Einstellung ist nun zweifellos richtig: die Uebersetzung soll das Original möglichst getreu wiedergeben und nicht der Originalitätssucht des Uebersetzers zum Opfer fallen. Diese Gefahr besteht ja auch bei Strodtmann keineswegs, und dennoch zeigt seine Uebersetzung sehr wesentliche Unterschiede und Neuerungen. Von Seybt bis Strodtmann ist ein weiter Weg zurückgelegt worden, und es ist das grosse Verdienst Strodtmanns, die unzulänglichen Versuche Seybts so verbessert zu haben, dass dem Leser gute deutsche Gedichte vorliegen. Schade ist nur, dass er sich auf eine relativ kleine Anzahl von Gedichten beschränkt hat, da von den achtzehn Gedichtsübersetzungen Strodtmanns, die in unser Material aufgenommen wurden, nur eine einzige keine Verbesserung gegenüber Seybts Version darstellt. Von den sechzehn Reimschemata weicht Strodtmann nur in zweien (in beiden Fällen handelt es sich um Sonette) vom Reimschema des Originals ab, was allein schon ein bedeutender Fortschritt ist. Was die Reimart anbetrifft, ist er etwas weniger genau, immerhin aber noch wesentlich exakter als Seybt: in sechzehn Fällen weicht er achtmal vom Original ab und bleibt in den anderen

⁷⁶ Shelley's ausgewählte Dichtungen. Deutsch von Adolf Strodtmann. Hildburghausen 1866. S. 5.

acht Gedichten dem Original treu. Hinsichtlich der Hebungs-
zahlen erlaubt er sich ebenfalls weniger Freiheiten als Seybt,
nur in zwei von achtzehn Gedichten stellen wir Abweichungen
vom englischen Text fest. Dieser statistische Vergleich fällt also
deutlich zu Strodtmanns Gunsten aus; sein Hauptvorzug aber
besteht — wie nicht genug betont werden kann — in seinem
besseren Deutsch. Stilistisch und syntaktisch ist er Seybt weit
überlegen.

Die verständliche und einfache Satzkonstruktion Strodt-
manns, seine Prägnanz des Ausdrucks und sein flüssiger Rhyth-
mus verleihen ihm auch Ueberlegenheit über manchen seiner
Nachfolger. Die metrischen Substitutionen der Originale be-
achtet er allerdings viel zu wenig. Dadurch erhalten seine
Uebersetzungen etwas Flaches, Plattes und es droht ihnen die
Gefahr, in ein Leiern auszuarten, was zu den metrisch und
rhythmisch komplizierten und vielschichtigen Originaltexten
in denkbar grösstem Widerspruch steht.

Die grösste und schwerwiegendste Schwäche Strodtmanns ist
diese Verarmung und Verflachung in rhythmischer Hinsicht.
Einerseits ist sie durch das Bestreben, möglichst klar und flüs-
sig zu schreiben, anderseits durch einen Mangel an rhyth-
mischem und metrischem Stilgefühl bedingt. Neben diesen
Mängeln bedauert man auch die bereits erwähnte Auswahl der
Gedichte, die uns mehrere Meisterstücke Shelleys vorenthält.
Alles in allem aber muss Strodtmann doch sehr hoch einge-
schätzt werden, ja, in einzelnen Fällen ist er zweifellos der beste
Uebersetzer, obgleich rund achtzig Jahre zwischen seiner Arbeit
und den zuletzt erschienenen Uebersetzungen liegen. Jedenfalls
darf man ohne Uebertreibung in Strodtmann den Begründer
eines wirklich modernen deutschen Shelleys sehen. Er hat die
Arbeiten Seybts auf ein wesentlich höheres Niveau gehoben;
mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt in den deutschen Shelley-
Uebersetzungen. Sein Versuch wurde später leider nicht mehr
weitergeführt. Nach dem Jahre 1866 trifft man auf keinen
Shelley-Uebersetzer mehr, der den Versuch unternommen hätte,
die Arbeit Strodtmanns fortzusetzen und zu verbessern, da mit
Ausnahme Wolfensteins alle späteren Uebersetzer von Shelleys
Lyrik nur Einzelstücke ausgewählt und übertragen haben.

3. Wolfenstein

Kurz nach dem ersten Weltkrieg — im Jahre 1922 — hat Alfred Wolfenstein lyrische Gedichte Shelleys neu ins Deutsche übertragen. Unsere Untersuchungen haben bereits festgestellt, dass wir es bei Wolfenstein mit einer anderen, bedeutend freieren Art von Verdeutschung, mit einer Nachdichtung zu tun haben. Diese Nachdichtungen sind nun allerdings so frei, dass sich die Originalgedichte kaum mehr erkennen lassen. Wolfenstein selbst nennt seine Arbeit eine «gedrängte Uebersetzung»⁷⁷. Diese absichtliche Gedrängtheit kürzt die Gedichte aber derart stark, dass oft sehr wesentliche und bedeutende Teile des Inhaltes verloren gehen. Dieselbe Gedrängtheit bringt es ferner mit sich, dass notwendigerweise Reimschema, Reimart und oft genug auch die Hebungszahl verändert werden. So sind in fünf von neun Gedichten die Reimschemata verändert, in sieben aus derselben Anzahl auch die Reimarten und in fünf Fällen sogar die Hebungszahlen.

Nach unserem kritischen Maßstab aber wiegt sich die inhaltliche Aenderung und Kürzung am negativsten aus. Das Bild von Shelleys Lyrik, das der Leser aus Wolfensteins Uebersetzungen gewinnt, ist so verzerrt und fälschend, dass es für ein ernstes Verständnis und zur kritischen Bewertung nicht mehr dienlich ist. Sprachlich betrachtet ist Wolfensteins Arbeit gut, vergleicht man sie aber mit Strodtmanns Uebersetzungen, so wird man doch das Gefühl nicht los, zwei völlig verschiedene Dichter zu lesen, die — abgesehen von einigen inhaltlichen Zügen — ausser dem Namen Shelley wenig miteinander zu tun haben. Die stilistischen Eigenheiten Shelleys sind nirgends mehr aufzufinden; was wir lesen sind keine Gedichte Shelleys, sondern eigene Gedichte Wolfensteins, die den Nachteil haben, inhaltlich unselbständig zu sein. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass es nicht die Aufgabe des Uebersetzers ist, sich an einem Original zu einem eigenen Gedicht inspirieren zu lassen. Es ist vielmehr seine Pflicht, das Erlebnis des Dichters nachzuempfinden, nachzuerleben und in seiner Sprache so zu

⁷⁷ *Shelley, Dichtungen. In neuer Uebersetzung von Alfred Wolfenstein. Berlin 1922. S. 90.*

gestalten, als hätte der Dichter des Originals in dieser Sprache selbst geschrieben.

Von diesem Standpunkt aus muss man die Uebertragungen Wolfensteins ablehnen; sie können nicht mehr als Uebersetzungen angesprochen werden.

4. Borchardt

Die Uebertragung von Shelleys *Clouds* (26) gehört mit zum Schwersten, was von einem Uebersetzer von Lyrik verlangt werden kann. Gerade diese Schwierigkeit hat wahrscheinlich Borchardt gereizt, den Versuch zu wagen, der im Vergleich mit den anderen Uebersetzungsversuchen dieses Gedichtes äusserst wertvoll und aufschlussreich ist. Borchardt erreicht wohl die äusserste Grenze des Möglichen, indem er Metrum, Silbenzahl, Hebungszahl, metrische Substitution, Reimart und Reimschema dem Original mit fast ausnahmsloser Treue anpasst. Man erwartet davon einen durchschlagenden Erfolg und sieht sich — unangenehm enttäuscht.

Wenn auch der Rhythmus des Gedichtes völlig originalgetreu wiedergegeben ist und wir inhaltlich keine Veränderung oder Auslassung feststellen, sehen wir uns doch fast ausserstande, den Inhalt zu verstehen und aufzunehmen. Erst ein Vergleich mit dem Original und das Nachschlagen von deutschen (!) Wörterbüchern erlaubt dem Leser, das Gedicht inhaltlich richtig zu verstehen. Es ist dieser Mangel, der die sonst hervorragende Uebersetzung fast wertlos macht. Wir besitzen in dieser Uebertragung ein Schulbeispiel für die Notwendigkeit eines Ausgleichs zwischen Treue zum Original und Verständlichkeit der Uebersetzung. Borchardt ist viel zu extrem und pedantisch. Er hält sich so stur an die Form des Originals, dass die Verständlichkeit des Inhalts und die Fassbarkeit des dichterischen Bildes darunter zu leiden hat. Die philologische Treue allein macht noch keine gute Uebersetzung aus.

Wohl beweist Borchardt schlagend die Mängel der anderen Uebersetzungen, die sich, philologisch gesehen, nie mit der seinigen messen können, aber er vergisst darüber, dass ein Ge-

nicht nur gelesen, sondern auch verstanden und nach-erlebt werden will. Seine Uebersetzung ist ein artistisches Kunststücklein, das auf demselben Raum wie das Original dasselbe und auf dieselbe Art wiedergibt. Dies ist zwar möglich — wie sein erstaunlicher Versuch beweist —, aber eben doch nur auf Kosten der wichtigsten Anforderung an eine Uebersetzung: auf Kosten ihrer Verständlichkeit. Dasselbe gilt auch für seine Uebersetzung von Shelleys «Klage» (12).

5. Hennecke

Die beiden einzigen Shelley-Uebersetzungen von Hans Hennecke entstammen ebenfalls einer lyrischen Anthologie, bieten aber so wenig Vergleichsmöglichkeiten, dass kaum von einer hinreichend begründeten Kritik gesprochen werden kann. Mit seiner Uebersetzung von «A Lament» (10) hat er zweifellos alle anderen Uebersetzer dieses Gedichtes in den Schatten gestellt, da er sich sowohl inhaltlich, wie auch formal und stilistisch am engsten ans Original hält, ohne deshalb in anderen Belangen Konzessionen machen zu müssen. Auch das liedhafte «Song» (3) ist ihm gut gelungen, doch weicht er bedauerlicherweise in den Hebungszahlen etwas vom Original ab. In jeder anderen Beziehung wäre seine Uebersetzung den anderen überlegen. Da nun Hennecke keine weiteren Shelley-Gedichte übertragen hat, ist sein Beitrag zu klein, um hier von grosser Bedeutung zu sein.

6. Feist

Von Hans Feist liegen zehn übersetzte Shelley-Gedichte vor. Sieben davon sind in unser Material aufgenommen worden, eine Zahl, die zwar zu Vergleichszwecken mit den anderen Uebersetzungen ausreicht, aber doch nicht genügt, um in Feist einen ausgesprochenen Uebersetzer Shelleys zu erblicken. Feist hat das grosse Wagnis unternommen, eine lyrische Anthologie in Uebersetzungen zusammenzustellen. Er übersetzt von allen

grossen englischen Dichtern, von Chaucer bis Eliot, einige kennzeichnende Gedichte.

Dieses Unterfangen ist vor allem deshalb ein grosses Wagnis, weil es kaum einen Uebersetzer geben kann, der sich in eine derart grosse Zahl derart verschiedener Dichterpersönlichkeiten mit stets gleicher Erlebniskraft vertiefen kann. Es droht daher die Gefahr — und es ist Feist keineswegs gelungen, sie zu bannen —, dass sich diese Anthologie deutsch wie eine Zusammenstellung von Gedichten desselben Autors liest. Die Unterschiede in Stil, Wortwahl und Form werden allzu stark verwischt. Feists Uebersetzungen lesen sich zwar eher noch wie Gedichte Shelleys als Wolfensteins freie Nachdichtungen, aber auch sie vermögen keineswegs restlos zu überzeugen. Gerade Shelleys charakteristische metrische Substitutionen werden von Feist zu wenig berücksichtigt, und es sind zum grösseren Teil eben gerade diese metrischen und rhythmischen Variationen, die den einen Dichter — neben den inhaltlichen, weltanschaulichen Unterschieden — vom andern unterscheiden. Feists Anthologie «Ewiges England» wirkt aus diesem Grunde etwas monoton; man liest zu viele einander allzu ähnliche Gedichte; die Eigenheiten der einzelnen Dichter sind zu wenig differenziert.

Was die Reimschemata anbetrifft, so weicht Feist nur in einem einzigen von sieben Fällen vom Originalschema ab. In der Reimart erlaubt er sich bereits grössere Freiheiten; wir stellen drei Abweichungen fest. Ebenfalls dreimal ändert er die Hebungszahlen, ein Fehler, der sich sehr stark auswirkt. Nur in etwa zwei seiner Uebertragungen ist ihm eine Verbesserung gegenüber Strodttmann gelungen, was vor allem auch auf den wenig überzeugenden Satzbau Feists zurückzuführen ist. Besonders deutlich macht sich dieser Mangel in der Uebersetzung der *Ode an den Westwind* bemerkbar. Man mag natürlich einwenden, Feist sei kein ausgesprochener Shelley-Uebersetzer; die Mängel seiner Uebersetzung rühren aber vor allem davon her, dass er über einen zu ausgesprochenen eigenen lyrischen Stil verfügt, den er nicht zu verleugnen vermag. Der gute Uebersetzer muss sich aber gerade dadurch auszeichnen, dass

er dem Stil seines Autors gerecht wird, ohne diesen durch eigene Zutaten und Abfärbungen des eigenen Stils zu trüben.

So gut auch einzelne Stellen gelungen sind, als Uebersetzer Shelleys übertrifft Feist weder Strodttmann noch Wolfenstein erheblich genug, um für einen zukünftigen Shelley einen grossen Beitrag geliefert zu haben.

7. Geilinger

Um eine Anthologie englischer Lyrik handelt es sich auch bei den Shelley-Uebersetzungen Max Geilingers. Man muss aber sogleich beifügen, dass Geilinger sich nicht das unerreichbare Ziel gesetzt hat, alle bedeutenden Gedichte der englischen Lyrik in einer Anthologie zu vereinigen, er bescheidet sich vielmehr mit Recht auf die ihm persönlich nahe liegenden Gedichte, die ihn zur Uebersetzung reizten und geradezu aufforderten. Dadurch erreicht er natürlich im Durchschnitt bessere Uebersetzungen als Feist, da er nur Autoren überträgt, die ihm in gewissem Sinne kongenial sind. Geilinger ist ja in erster Linie Lyriker und erst in zweiter Linie Uebersetzer, und es erweist sich wieder einmal mehr, dass der Lyriker von Beruf auch der beste lyrische Uebersetzer sein kann, sofern er sich nur an jene Gedichte heranmacht, die seiner Erlebniskraft und -sphäre entsprechen. Man denke an Rilke, George und Baudelaire.

Geilinger hat acht Gedichte Shelleys in seine Anthologie aufgenommen. Was das Verständnis für Shelley und das Einfühlungsvermögen in dessen Lyrik anbetrifft, ist Geilinger ohne Frage allen seinen Vorgängern überlegen. Formal aber gestattet er sich öfters mehr Freiheiten als diese. In drei der acht Gedichte ändert er das Reimschema, in sechs aus derselben Zahl die Reimart und in fünf auch die Zahl der Hebungen. Diese Abweichungen vom Original würden nun bei jedem anderen Uebersetzer viel mehr ins Gewicht fallen als bei Geilinger, da dieser die Eigenheiten Shelleys sprachlich und rhythmisch meisterhaft wiederzugeben versteht. Dies wiegt die anderen Mängel einigermaßen auf und stellt Geilingers Uebertragungen in mehreren Fällen an erste Stelle.

Es ist zu bedauern, dass er nicht eine grössere Anzahl von Shelleys Gedichten übersetzt hat und oft das eigene Erleben über dasjenige des Originaldichters stellt, wodurch die zahlreichen Abweichungen in der Form bedingt wurden. Dies sind die beiden einzigen grösseren Schwächen in Geilingers Uebersetzungen, der nach Strodtmann am meisten Beachtung verdient, und oft auch diesen in wesentlichen Punkten zu verbessern vermag. Eine Synthese der Erlebnis- und Gestaltungskraft Geilingers und der formalen Treue Strodtmanns ergäbe eine vollkommene Shelley-Uebertragung.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorliegende Arbeit musste in mehrfacher Beziehung Fragment bleiben. Die Probleme der Uebersetzung englischer Lyrik ins Deutsche sind nicht allgemein erörtert und gelöst, sondern ausschliesslich anhand der Shelley-Uebertragungen aufgezeigt und berührt worden. Von einer endgültigen Lösung dieser Probleme kann noch nicht die Rede sein, da die gefundenen objektiven Kriterien zu wenig zahlreich sind. Immerhin dürften die Ergebnisse den Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Methode des Uebersetzens liefern, wenn diese auch vorderhand noch nicht weit entwickelt ist. Die Grundfrage, ob man Lyrik überhaupt befriedigend zu übersetzen vermöge, ist durch die wenigen geglückten Uebertragungen prinzipiell bejahend beantwortet. Anderseits aber machen die bisher besten Shelley-Uebersetzungen nicht den Eindruck, als liesse sich daraus ein befriedigender deutscher Shelley zusammenstellen. Immerhin: die Entwicklung der verschiedenen Gedichtsübersetzungen weist auf eine Verbesserung der Uebertragungen hin und schliesst somit zumindest die Möglichkeit, schliesslich doch noch befriedigende Ergebnisse zu erzielen, keineswegs aus. Dabei muss sich aber jeder neue Uebersetzer auch an seine Vorgänger anlehnen und die gelungenen Stellen — die er nicht übertreffen kann — in die eigene Arbeit übernehmen, sollen nicht immer wieder Rückschritte in der einen oder anderen Richtung erfolgen. Wenn es für einen Prosaübersetzer weniger rätlich ist, sich an frühere Uebersetzungen anzulehnen, so gilt für den Uebersetzer von Lyrik gerade das Gegenteil.

ANHANG I

QUELLENACHWEIS

Text- nummer	Titel	Forman	Seybt	Strodtmann	Wolfenstein	Feist	Geilinger
(1)	Ode to the West Wind	II. 290	S. 295	S. 152	S. 12	S. 437	S. 24
(2)	Mutability	I. 52	S. 255	S. 137	—	—	—
(3)	Song («A widow bird...»)	III. 326	S. 354	S. 187	—	S. 457	S. 103 ¹
(4)	To*** («I fear they...»)	IV. 37	S. 319	—	—	—	—
(5)	To*** («Music, when...»)	IV. 77	S. 349	—	—	—	S. 38
(6)	Invocation to Misery	III. 413	S. 285	—	—	—	—
(7)	To a Skylark	III. 299	S. 318	S. 155	S. 19	—	—
(8)	Liberty	IV. 48	S. 323	S. 160	S. 9	—	—
(9)	The Fugitives	IV. 74	S. 338	—	S. 69	—	—
(10)	A Lament («O World!...»)	IV. 82	S. 349	—	—	S. 457	S. 105 ¹
(11)	Song of Proserpine	IV. 40	S. 313	—	—	—	—
(12)	Lines («That time is...»)	III. 148	S. 280	S. 144	—	—	S. 27
(13)	To Night	IV. 70	S. 339	S. 184	—	—	—
(14)	Mutability («The flower...»)	IV. 79	S. 342	—	—	—	—
(15)	The Indian Serenade	IV. 10	S. 339	S. 186	—	S. 443	—
(16)	Love's Philosophy	IV. 24	S. 324	S. 154	—	—	—
(17)	To*** («One word is...»)	IV. 87	S. 348	—	—	S. 443	—
(18)	Remembrance	IV. 82	S. 347	S. 185	—	—	—
(19)	Lines («When the lamp...»)	IV. 131	S. 355	S. 187	S. 22	S. 445	— ²
(20)	A Dirge	IV. 145	—	—	—	S. 457	—
(21)	Stanza 55 of the Adonais	III. 29	S. 332	—	S. 32	—	S. 38
(22)	Stanzas, written in Dej.	III. 151	S. 285	S. 145	S. 16	—	S. 35
(23)	Ode to Heaven	II. 287	S. 295	—	—	—	—
(24)	Time	IV. 73	S. 341	—	—	—	—
(25)	Hymn to Intellectual Beauty	I. 371	S. 270	S. 140	S. 7	—	—
(26)	The Cloud	II. 295	S. 317	—	—	— ²	—
(27)	Ozymandias	I. 376	S. 279	S. 143	—	—	S. 32
(28)	«Lift not the painted...»	III. 413	S. 287	S. 146	—	—	S. 29
(29)	«Ye hasten to the grave...»	IV. 63	S. 324	S. 162	—	—	S. 37
(30)	The Sunset	III. 380	S. 269	S. 138	S. 20	—	—
(31)	Summer and Winter	IV. 40	S. 302	—	—	—	—
(32)	«How wonderful is Death»	IV. 385	S. 3	S. 14	—	—	—

¹ Hans Hennecke: Englische Gedichte, Berlin 1933.

² Rudolf Borchardt: Die Wolke, «Corona» V. Jahrgang, Heft 5, S. 532.
— : Eine Klage. In: Englische Dichter. Wien 1936, S. 14.

CHARAKTERISTIKA DER ORIGINALE

No.	Datum	Metrum	Reimschema	Reimart	Hebungszahl	Strophen- länge	Strophen- zahl
(1)	1819	Jambische Pentameter	aba, bcb, cdc	0-0- - - - - - - - -	555, 555, 555 ...	3	5
(2)	NB	Jambische Pentameter	abab	-0-0- - - - - - - - -	5555, 5555 ...	4	4
(3)	1822	Jambische Trimeter	abab	- - - -, - - - - -	5343, 5343	4	2
(4)	1820	Jambische Tetrameter	aBaB	0-0-, 0-0- - - -	4343, 4343	4	2
(5)	1821	Trochäische Tetrameter	aabb	-0-0-, - - - - -	4444, 4444	4	2
(6)	1818	Trochäische Tetrameter	aabbb	- - - - -	44444	5	13
(7)	1820	Trochäische Trimeter	ababb	g-g-, -0-00	33336	5	21
(8)	1820	Anapästische Tetrameter	abab	0-0-, 0-0- - - -	44443	5	4
(9)	1821	Anapästische Dimeter	aabbC	0000-	22221	5	12
(10)	1821	Jambische Trimeter	aabaB	- - - -M	33553, 33553	5	2
(11)	1820	Trochäische Tetrameter	ababC	-0-0- - - - - -	44444	6	2
(12)	1817	Jambische Tetrameter	abccab	-0- - - - -0	4422443	7	2
(13)	1821	Jambische Tetrameter	ababcb	- - - - -	4244442	7	5
(14)	1821	Jambische Trimeter	ababcc	- - - - -	3232332	7	3
(15)	1819	Jambische Trimeter	abcbadcd	- - - - -	3333333	8	3
(16)	1819	Jambische Tetrameter	ababedcd	0000- - - - -	44434443	8	2
(17)	1821	Anapästische Trimeter	ababedcd	-0-0-0-0	32323232	8	2
(18)	1821	Trochäische Tetrameter	aaabcccb	- - - - -	44434443	8	4
(19)	1822	Jamb.-anapäst. Dimeter	ababedcd	0-0-0-0-	23232323	9	1
(20)	1822	Jambische Trimeter	ababcccb	- - - - -	33333333	9	1
(21)	1821	Jambische Pentameter	ababcbcc	-0-00-0-	555555556	9	5
(22)	1818	Jambische Tetrameter	ababcbcc	- - - - -	44444444	9	6
(23)	1819	Trochäische Tetrameter	ababcbdd	- - - - -	44444444	10	1
(24)	1821	Jambische Pentameter	ababcbcc	- - - - -	555555533	10	1
(25)	1816	Jambische Pentameter	abbaacbbddee	0- -00- - - - -	555564454445	12	7
(26)	1820	Jamb.-anap. Tetrameter	abcbdefghih	0- -0- - - -0-0	424243434343	12	6
(27)	1816	Jambische Pentameter	ababacdedefef	- - - - -	5555555555555	4	4
(28)	1818	Jambische Pentameter	abababcbddcdcd	- - - - -	5555555555555	4	4
(29)	1820	Jambische Pentameter	abababcbddcdcd	- - - - -	5555555555555	4	4
(30)	1816	Jambische Pentameter	Blankverse	- - - - -	555555 ...	51	Zeilen
(31)	1820	Jambische Pentameter	aa, bb, cc ...	- -, - -, ...	555555 ...	18	Zeilen
(32)	1813	Lyrische Jamben	Blankverse	- - - - -	33434334	8	Zeilen

NB = Shelley's Notizbuch. o = weiblicher Reim. - = männlicher Reim. M = wiederholter männlicher Reim. § = 4 Dreizeiler + 1 Zweizeiler 5 mal wiederholt. g = gebrochener Reim.

ZAHL DER HEBUNGEN

No.	Seybt	Strodtmann	Wolfenstein	Feist	Geilinger
(1)	555, 555 ...	555, 555 ...	555, 555 ...	555, 555 ...	556, 555, 655
(2)	5555	5555	—	—	4343 ¹
(3)	5343	5343	—	5343	—
(4)	4443, 4343	—	—	—	3555, 5555
(5)	44444444	—	—	—	—
(6)	44444	—	4444	—	—
(7)	33336	33336	3333	—	—
(8)	44443	44443	44444	—	—
(9)	22221	—	—	—	—
(10)	34553	—	33542	35553	33553 ¹
(11)	444444	—	—	—	—
(12)	4422443	4322443	—	—	4244442
(13)	4244442	4244442	—	—	—
(14)	3232332	—	—	—	—
(15)	33333333	33333333	—	33333433	—
(16)	44434444	44444443	—	—	—
(17)	32333232	—	—	32323232	—
(18)	44434443	44434443	—	—	— ²
(19)	23232323	23232323	32233332	23233233	—
(20)	—	—	—	43434443	—
(21)	555555556	—	—	—	555555555
(22)	444444446	444444446	555555556	—	—
(23)	444444444	—	4444444446	—	444444444
(24)	5655556533	—	—	—	—
(25)	555564454555	555564454445	5554544325	— ²	655555555555
(26)	43434343433	—	—	—	43434343433
(27)	5555 ...	5555 ...	—	—	5555 ...
(28)	5555 ...	5555 ...	—	—	—
(29)	5555 ...	5555 ...	—	—	—
(30)	5555 ...	5555 ...	5555 ...	—	—
(31)	5555 ...	—	—	—	—
(32)	33434334	33434334	—	—	—

¹ Schema von Hennecke. ² Borchardts Schemata sind originalgetreu.

REIMSCHEMATA

No.	Seybt	Strodtmann	Wolfenstein	Feist	Geilinger
(1)	ababcbcdcdedee	ababcbcdcdedee	ababcbcdcd...	ababcb...	ababcbcdcdedfggh
(2)	abab	abab	—	—	—
(3)	abab	abab	—	abab	—
(4)	abcb	—	—	—	aabb
(5)	abab	—	—	—	—
(6)	abacc	—	abbc	—	—
(7)	ababc	ababb	abab	—	—
(8)	ababb	ababb	ababc	—	—
(9)	abcbd	—	—	—	—
(10)	ababC	—	abacC	abcbC	—
(11)	ababCC	—	—	—	—
(12)	aabccd	abcecab	—	—	—
(13)	ababccb	ababccb	—	—	ababcecb
(14)	abcbdde	—	—	—	—
(15)	abcbaded	abcbadcd	—	abcbaded	—
(16)	abcbdefe	ababcedcd	—	—	—
(17)	abcbdefe	—	—	ababcedcd	—
(18)	abacdbdc	aaabcecb	—	—	—
(19)	ababcedcd	ababcedcd	ababcedcd	ababcedcd	—
(20)	—	—	—	—	—
(21)	ababcbccc	—	—	ababcbccc	ababcbccc
(22)	ababcedcd	ababcbccc	ababcbccc	—	—
(23)	aaabcbcedd	—	—	—	ababcbcedd
(24)	ababcedddee	—	—	—	—
(25)	ababceddceeff	abbaacbbddee	abbcacccadd	—	—
(26)	ababceddfefg	—	—	—	ababcebddee
(27)	ababceddfefgfg	abbaabbbacdecde	—	—	abcbdefeghh
(28)	ababceddfefgfg	abababceddcdcd	—	—	ababceddfeeee
(29)	abbaabbbacdecde	abbaabbbacdecde	—	—	—
(30)	Blankverse	Blankverse	Blankverse	—	—
(31)	Blankverse	—	—	—	—
(32)	Blankverse	Blankverse	—	—	—

REIMARTEN

No.	Seybt	Strodtmann	Wolfenstein	Feist	Geilinger
(1)	---0-0-0----	-----	-0-0-0-0-0--	00-0-0-----0-0	0000-00--00-
(2)	0000	0-0-		----	
(3)	0000	----			
(4)	-0-0, 0000				
(5)	0000, ----				
(6)	-----		---0		00-, ----
(7)	-0000, 0-0-0	0-0-, 0-00	0-0-, 0-0-		
(8)	-0-00	-0-00	00000		
(9)	0000-		000- -	00-0M	
(10)	0-0-M				
(11)	0-0- -				
(12)	---000	-0-0-0			
(13)	0000-0	-----			-----
(14)	0-0-0-0				
(15)	-----	-----		-----	
(16)	0-0-0-0-	00000-0-			
(17)	-0000000			-0-0-0-0	
(18)	-0-000-	-----		-0-0-0-	
(19)	0-0-0-0-	0-0-0-0-	0-0-0-0-	-----	
(20)					
(21)	-----	-----	-0-000-0-		-----0-0
(22)	-0-000000		-----		
(23)	-----				-0-0-0-
(24)	-0-000- -				
(25)	-----	-----	000-0-000		-----00-
(26)	00000-0000				0-0-0-0-000
(27)	-0000-0-0-	-----00-00-			-----
(28)	00000000-00	0-0-0-			
(29)	000000000-0-	-00-00-0-00-0			
(31)	-0000				

- = männlicher Endreim. o = weiblicher Endreim. M = männlicher Reim, der wiederholt wird. Hennecke und Borchardt übersetzen originalgetreu, was die Reimarten betrifft.

ANHANG II

LITERATUR

A. Bibliographisches

1. *The English Catalogue of Books*. London 1898—1936.
2. *Eppelsheimer, P.*: Handbuch der Weltliteratur. Frankfurt 1936.
3. *Forman, H. B.*: The Shelley Library. London 1886.
4. *Index Translationum*.
5. *Kayser, Chr. G.*: Vollständiges Bücherlexikon. Leipzig.
6. *Oberholzer, Otto*: Kleines Lexikon der Weltliteratur. Bern 1946.
7. *Schlösser, Anselm*: Die englische Literatur in Deutschland von 1895 bis 1934 (Forschungen zur englischen Philologie 5). Jena 1937.

B. Shelley-Ausgaben

1. *The Works of Percy Bysshe Shelley* in Verse and Prose. Ed. by Harry Buxton Forman. 8 vol. London 1880.
2. *Shelley's Lost Letters to Harriet*. Ed. by L. Hotson. London 1930.
3. *Shelley's Prose* in the Bodleian Manuscripts. Ed. by A. H. Koszut. Oxford 1910.
4. *Shelley, P. B.*: Poetry and Prose with Essays by Browning, Bagehot, Swinburne and Reminiscences by Others, introduced by A. M. D. Hughes. Oxford 1931.
5. *Prose Works of P. B. Shelley*. Ed. by R. Herne Shephard. London 1906.
6. *Shelley, P. B.*: The Complete poetical Works, with Notes by Thomas Hutchinson. Oxford 1904.
7. *The Letters of P. B. Shelley*. Ed. by R. Ingpen. 2 vol. London 1915.
8. *The Complete Works of P. B. Shelley*. Ed. by R. Ingpen and W. E. Peck. 10 vol. London 1927—1930.

C. Zum Problem der Uebersetzung

1. *Baragiola, E. N.*: Beitrag zur Frage der lyrischen Uebersetzungen. (Festschrift für L. Gauchad.) Aarau 1926.
2. *Belloc, Hilaire*: On Translation. (The Tylorian Lecture 1931.) Oxford 1931.
3. *Ehlers, Johannes*: Worin besteht die Uebersetzungskunst? Lübben 1871.
4. *Ermatinger-Hunziker*: Antike Lyrik in modernem Gewande. Frauenfeld 1898.
5. *Fränzel, Walter*: Geschichte des Uebersetzens im 18. Jahrhundert. 25. Heft der Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte. Hs. von K. Lamprecht. Leipzig 1914.
6. *Hottinger, Mary*: Die Kunst des Uebersetzens. Neue Schweizer Rundschau, XII. Jahrgang, Heft 8. Zürich, Dezember 1944.

7. *Kass, Werner*: Edgar Allan Poe: The Raven. Ein Beitrag zur lautklanglichen Harmonik der Poesie. Schweizer Monatshefte, 27. Jahrgang, Heft 4. Zürich, Juli 1947.
8. *Mommsen, Tycho*: Die Kunst des Uebersetzens. Frankfurt 1886.
9. *Price-Bell*: The Publication of English Literature in Germany in the 18th Century. Berkeley, California 1934.
10. *Price, Lawrence Marden*: The Reception of English Literature in Germany. Berkeley, California 1932.
11. *Price, Lawrence Marden*: English-German Literary Influences. Berkeley, California 1919.
12. *Schäfer, Karl*: Die Aufgabe des Uebersetzens. Erlangen 1839.
13. *Sigmann, Luise*: Die englische Literatur von 1800—1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik (anglistische Forschungen LV). Heidelberg 1918.
14. *Tytler*: The Principles of Translation. London 1797.
15. *Weissel, Otto*: Dolmetsch und Uebersetzer (Publications de l'école d'interprètes de l'université de Genève). Genf 1945.

D. Shelley-Uebersetzungen

1. *Shelley, P. B.*: Dichtungen. Uebersetzt von L. Herring und F. Prössel. Braunschweig 1840.
2. *Shelley, P. B.*: Poetische Werke. Uebersetzt von Julius Seybt. Leipzig 1840—1844.
3. *Shelley, P. B.*: Dichtungen. In neuer Uebertragung von Alfred Wolfenstein. Berlin 1922.
4. *Shelley, P. B.*: Kampf (Gedichte). Uebersetzt von R. R. Frankfurt a. M. 1924.
5. *Shelley, P. B.*: Ausgewählte Dichtungen. Deutsch von Adolf Strodtmann. Hildburghausen 1866.
6. *Shelley, P. B.*: Die Wolke. Deutsch von Rudolf Borchard. In «Corona», V. Jahrgang, Heft 5. Zürich, Juli 1935.
7. *Hennecke, Hans*: Englische Gedichte von Shakespeare bis W. B. Yeats. Berlin 1938.
8. *Englische Romantiker* (Sammlung Bleibendes Gut). Zürich 1945. (Shelley-Uebersetzungen von J. Seybt und A. Strodtmann.)
9. *Feist, Hans*: Ewiges England. Dichtung aus sieben Jahrhunderten von Chaucer bis Eliot. Zürich 1945.
10. *Geilinger, Max*: Englische Dichtung. Frauenfeld 1946.
11. *Shelley, P. B.*: Aus der «Verteidigung der Poesie». Deutsch von Fritz Ernst. «Corona», V. Jahrgang, Heft 5. Zürich, Juli 1935.
12. *Shelley, P. B.*: Ueber die Liebe, das Leben und die Kunst. Ins Deutsche übertragen von Albert Hess. Zürich 1946.

E. Ueber Shelley

1. *Ackermann, Richard*: P. B. Shelley, der Mann, der Dichter und seine Werke. Dortmund 1906.
2. *Bailey, John*: Poets and Poetry. Oxford 1911. p. 157—169.
3. *Brailsford, H. N.*: Shelley, Godwin and their Circle. Williams & Norgate 1919.
4. *Carpenter, E. and Barnfield, G.*: The Psychology of the Poet Shelley. Allen & Unwin 1925.
5. *Charles I Elton*: An Account of Shelley's Visits to France, Switzerland and Savoy. London 1894.

6. *Clarke, J. C.*: Shelley and Byron. A Tragic Friendship. London 1934.
7. *Dowden, Edward*: The Life of P. B. Shelley. 2 vol. London 1886.
8. *Druskowitz, H.*: P. B. Shelley. Berlin 1884.
9. *Eliot, T. S.*: The Use of Poetry and the Use of Criticism. London 1933.
10. *Gordon, George*: Shelley and the Oppressors of Mankind. (Warton Lecture on English Poetry 1923.) In: Selected Modern English Essays, second series. The World's Classic 406, Oxford 1932.
11. *Hamm, Wilhelm*: Shelley. Leipzig 1858.
12. *Huscher, Herbert*: Studien zu Shelleys Lyrik. Leipzig 1919.
13. *Jeaffreson, John C.*: The Real Shelley. 2 vol. London 1885.
14. *Knight, W. G.*: The Starlit Dome. Oxford 1941.
15. *Kurtz, B. P.*: The Pursuit of Death. Oxford 1933.
16. *Lea, F. A.*: Shelley and the Romantic Revolution. London 1945.
17. *Liptzin, S.*: Shelley in Germany. New York 1924.
18. *Masson, David*: Wordsworth, Shelley, Keats. London 1875.
19. *Mauvois, André*: Ariel oder das Leben Shelleys. Leipzig 1928.
20. *Medwin, Thomas*: The Life of P. B. Shelley. Oxford 1936.
21. *Peacock, Th. L.*: Memoirs of Shelley. Ed. by H. F. B. Brett-Smith. Oxford 1909.
22. *Peck, E. W.*: Shelley, his Life and his Work. 2 vol. London 1927.
23. *Propst, Louise*: An Analytical Study of Shelleys Versification. University of Iowa: Humanistic Studies, vol. V. number 3. February 1933.
24. *Read, Herbert*: In Defense of Shelley. Heinemann 1936.
25. *Rechnitz, W.*: Shelley in Deutschland. In: Inselfschiff 11. Leipzig 1930.
26. *Richter, Helene*: P. B. Shelley. Weimar 1898.
27. *Rossetti, W. M.*: A Memoir of Shelley. London 1886.
28. *Salt, S. H.*: A Shelley Primer. London 1887.
29. *Sharp, William*: The Life of P. B. Shelley. London 1887.
30. *Smith, G. B.*: Shelley. Edinburgh 1877.
31. *Spira, Th.*: Shelleys geistesgeschichtliche Bedeutung. Giessen 1923.
32. *Sullivan-Köhling, I. O.*: Shelley und die bildende Kunst. Halle 1928.
33. *Symonds, J. A.*: Shelley. (English Men of Letters.) London 1878.
34. *Thompson, Francis*: Shelley. Burns, Oates & Washburne 1928.
35. *Trelawny, J. E.*: Records of Shelley, Byron and the Author. 2 vol. London 1878.
36. *Weaver, B.*: Toward the Understanding of Shelley (University of Michigan Publications). Michigan 1932.

F. Grundlegendes

1. *Smith, Egerton*: The Principles of English Metre. Oxford 1923.
2. *Kommerell, Max*: Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943.
3. *Bates, E. S.*: Intertraffic, Studies in Translation, London 1943.
4. *Bates, E. S.*: Modern Translation, London 1936.

G. Allgemeines

1. *Brunton, Paul*: The Quest of the Overself. New York 1938.
2. *Ebner, Ferdinand*: Das Wort und die geistigen Realitäten. Innsbruck 1921.
3. *Gebser, J.*: Der grammatische Spiegel. Zürich 1944.
4. *Jünger, Ernst*: Geheimnisse der Sprache. Hamburg 1941.
5. *Jünger, Ernst*: Sprache und Körperbau. Zürich 1947.
6. *Kayser, Hans*: Akroasis. Basel 1946.
7. *Kayser, Wolfgang*: Kleine deutsche Versschule. Bern 1946.

LEBENS LAUF

Am 22. Dezember 1919 wurde ich in Zürich geboren. Hier absolvierte ich die Primarschule und das kantonale Gymnasium, das ich im Herbst 1939 mit dem Maturitätszeugnis der Real-Abteilung verliess. Bis zum Sommer 1942 studierte ich drei Semester Rechtswissenschaften, später Anglistik, Journalistik und moderne deutsche Literatur bis Frühling 1948 an der Universität Zürich.

Meinen verehrten Lehrern, den Herren Professoren Dr. E. Dieth, Dr. R. Faesi, Dr. K. Weber und besonders Herrn Prof. Dr. H. Straumann, der diese Arbeit förderte und betreute, sei an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank ausgesprochen.

